

OFÍCIO DE ARTE E FORMA

A ESTÉTICA DO FILME

JACQUES AUMONT
E OUTROS

7ª Edição

Jacques Aumont e outros

A ESTÉTICA DO FILME

Título: A estética do filme.



933721

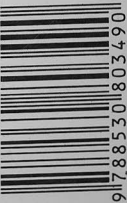
UESB

EMP
791.4301
E83e
7. ed.
Ex.5

UESB
933721

7ª Ed.

ISBN 85-308-0349-3



9 788530 803490

PAPIRUS EDITORA

PAPIRUS EDITORA

Jacques Aumont é professor na Universidade de Paris III.

Alain Bergala é professor na Universidade de Caen.

Michel Marie é professor na Universidade de Paris III.

Marc Vernet é diretor da Biblioteca-Filмотeca (BiFi) de Paris.

Esta obra oferece um panorama completo da teoria e da estética do filme, apresentado à luz de seus desenvolvimentos mais recentes.

Projetada inicialmente para atender aos estudantes que se dedicam à área cinematográfica, certamente constituirá também um excelente instrumento de trabalho para os professores que desejam explorar este universo da imagem em movimento, além de ser leitura agradável para o público em geral, uma vez que esta via de expressão deixou de servir apenas para retratar nossa realidade, passando a integrar, indissoluvelmente, nosso cotidiano.

JACQUES AUMONT
ALAIN BERGALA
MICHEL MARIE
MARC VERNET

A ESTÉTICA DO FILME

Marc Vernet

Tradução de
Nuno César de Sousa

A ESTÉTICA DO FILME

PAPYRUS EDITORA

revisão técnica
Nuno Cesar P. de Abreu

P A P I R U S E D I T O R A

Título original em francês: *Esthétique du film*
© Éditions Nathan, 1994

Tradução: Marina Appenzeller
Revisão técnica: Nuno Cesar P. de Abreu
Copidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Jazon da Silva Santos

Capa: Fernando Cornacchia
Antonio César de Lima Abboud
Foto de capa: Rennato Testa

Agradecimentos:
Museu da Imagem e do Som – Campinas

Obra publicada com a
ajuda do Ministério da
Cultura da França

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A estética do filme / Jacques Aumont ... et al. ; tradução Marina Appenzeller ; revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu – Campinas, SP : Papirus, 1995 – (Coleção Ofício de Arte e Forma).

Outros autores: Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet
ISBN 85-308-0349-3

1. Cinema – Estética I. Aumont, Jacques II. Bergala, Alain III. Marie, Michel IV. Vernet, Marc V. Abreu, Nuno Cesar P. de. VI. Série.

Biblioteca Prof. Antônio de M. Pereira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Campus - Vitória da Conquista - BA

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema – Estética 791.4301

CDD-791.4301

Cod. Exemplar:	Cod. novo
93372105	187652
791.4301	Data:
E83e	28.02.2011

7ª Edição
2009

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papirus Editora
R. Dr. Gabriel Pentead, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papirus.com.br – www.papirus.com.br

A concepção de conjunto deste livro resulta de uma reflexão coletiva. Cada capítulo foi lido e discutido pelos quatro autores. Contudo, em função da competência de cada um, a elaboração e a redação das diversas partes foram realizadas individualmente, segundo a seguinte distribuição:

Jacques Aumont: capítulos 1 e 2; no capítulo 5, “As condições da ilusão representativa” e “A ‘modelagem’ do espectador”; Conclusão.

Marc Vernet: capítulo 3.

Michel Marie: Introdução; capítulo 4; no capítulo 5, “O espectador da filmologia” e “O espectador de cinema, ‘homem imaginário’”.

Alain Bergala: no capítulo 5, “Uma nova abordagem do espectador de cinema”, “O espectador de cinema e identificação com o filme” e “A dupla identificação no cinema”.

REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

BERTRAND AUGST (Universidade de Berkeley): pp. 189, 190.

AVANT-SCÈNE-CINÉMA: pp. 22, 28b, 35, 56, 57, 104, 124, 137, 137b, 138, 145, 160, 161, 172, 250.

CINÉMATIQUE UNIVERSITAIRE: pp. 23b, 23c, 28a, 36, 41, 42, 75, 76, 80, 81, 103, 104, 123, 124, 124b, 145, 146, 179, 180, 240, 275, 279, 280.

PIERRE SORLIN (Universidade de Paris VIII): pp. 137, 171; Universidade de Lyon II: pp. 23a, 27, 249.

GÉRARD VAUGEOIS; p. 239.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Tipologia dos escritos sobre cinema	9
Teorias do cinema e estética do cinema	14
1. O FILME COMO REPRESENTAÇÃO VISUAL E SONORA	19
O espaço fílmico	19
Técnicas de profundidade	29
A noção de "plano"	38
O cinema, representação sonora	44
Sugestões de leituras	50
2. A MONTAGEM	53
O princípio de montagem	53
Funções da montagem	62
Ideologias da montagem	70
Sugestões de leituras	87

3. CINEMA E NARRAÇÃO	89
<i>O cinema narrativo</i>	89
<i>O filme de ficção</i>	100
<i>O realismo no cinema</i>	134
<i>A impressão de realidade</i>	148
<i>Sugestões de leituras</i>	153
4. CINEMA E LINGUAGEM	157
<i>A linguagem cinematográfica</i>	157
<i>O cinema, língua ou linguagem?</i>	175
<i>A heterogeneidade da linguagem cinematográfica</i>	192
<i>A análise textual do filme</i>	200
<i>Sugestões de leituras</i>	218
5. O FILME E SEU ESPECTADOR	223
<i>O espectador de cinema</i>	223
<i>Espectador de cinema e identificação com o filme</i>	243
<i>A dupla identificação no cinema</i>	257
<i>Sugestões de leituras</i>	284
CONCLUSÃO	287
BIBLIOGRAFIA	293
ÍNDICE DOS FILMES CITADOS	299

INTRODUÇÃO

Tipologia dos escritos sobre cinema

Todo ano as editoras francesas publicam cerca de cem livros consagrados ao cinema. Um catálogo geral (suplemento do nº 16 de *Cinéma d'aujourd'hui*, primavera de 1980) intitula-se precisamente "O cinema em 100 mil páginas". Contam-se mais de dez revistas mensais (crítica de filmes, revistas técnicas, vida dos atores etc.). O colecionador não sabe onde empilhar suas revistas e livros, o neófito não sabe pelo que optar.

Com o intuito de situar com precisão o perfil desse manual, vamos tentar uma breve tipologia dos escritos sobre cinema. Estes podem dividir-se globalmente em três conjuntos de tamanho muito desigual: as revistas e livros destinados ao "grande público", as obras para "cinéfilos" e, finalmente, os escritos estéticos e teóricos. Essas categorias não são rigorosamente estanques: um livro para cinéfilo pode atingir um grande público, mesmo tendo um valor teórico inegável; esse caso é evidentemente excepcional e refere-se,

na maioria das vezes, aos livros de história do cinema, como, por exemplo, os de Georges Sadoul.

Logicamente, os livros sobre cinema reproduzem em seu nível específico as categorias da audiência dos filmes. O que caracteriza a situação francesa é a amplidão do segundo setor, destinado aos cinéfilos.

O termo "cinéfilo" aparece nos escritos de Riccioto Canudo no início dos anos 20: designa o amante informado de cinema. Há muitas gerações de cinéfilos com suas revistas e seus autores preferidos. A cinefilia teve um desenvolvimento considerável na França do pós-guerra (1945). Exerce-se por meio das revistas especializadas, das atividades de muitos cineclubes e da assiduidade às programações de filmes de arte, a frequência ritual a uma cinemateca etc. O "cinéfilo" constitui um tipo social que caracteriza a vida cultural francesa em virtude do contexto cultural particular oferecido pela riqueza da exploração parisiense dos filmes, em particular: é fácil reconhecê-lo a partir de condutas miméticas; organiza-se em confrarias, jamais se senta no fundo de uma sala de cinema, desenvolve em qualquer circunstância um discurso apaixonado sobre seus filmes prediletos...

Convém distinguir essa acepção restritiva do "cinéfilo" em seu aspecto maníaco de apaixonado por cinema propriamente dito.

As publicações para "grande público"

São evidentemente em maior número e as que atingem as maiores tiragens. Com raras exceções, são consagradas aos atores de cinema, o que constitui a vertente "impressa" do *star system*. Citemos uma revista característica desse gênero, *Première*. As publicações periódicas eram em muito maior número antes da guerra, sendo o título mais célebre *Ciné-Monde*. Uma categoria numericamente importante também quase desapareceu, os "filmes contados". A concorrência dos folhetins de televisão lhe foi fatal. Foi, contudo, substituída por *L'avant-scène cinéma*, versão mais séria dos "filmes contados".

Mais de 30 títulos publicados em 1980 são monografias de atores, entre as quais três obras novas sobre Marilyn Monroe e três

sobre John Wayne. Da mesma forma, as memórias de atores proliferam, assim como as memórias de alguns cineastas célebres.

Finalmente, entre essas grandes tiragens, há anuários e livros de ouro do ano, que se oferecem quando das festas de fim de ano, e os álbuns luxuosos consagrados a firmas americanas ou a gêneros, o filme *noir*, a comédia musical, o *western*. Os últimos são, na maioria das vezes, adaptações-traduições de livros americanos. Proporcionam muito espaço à iconografia, o texto só desempenha um papel de complemento às belas fotos.

Se considerarmos a abordagem crítica ou teórica como um certo "distanciamento" do objeto de estudo, é claro que o discurso desenvolvido nesse setor não manifesta nenhuma. É o domínio em que triunfa a efusão deliberadamente ofuscada, a adesão total e mistificada, o discurso do amor.

Na medida em que a condição cultural do cinema vai continuar se baseando em uma certa ilegitimidade, esse discurso vai encontrar a oportunidade de se exercer. É necessário levá-lo em consideração, pois, quantitativamente, constitui o essencial das obras consagradas ao cinema e, por isso mesmo, provoca um efeito de normalidade. Como o objeto é frívolo, parece normal que o discurso sobre ele dependa da tagarelice.

As obras para cinéfilos

Nessa categoria, não é mais o ator que triunfa, mas o diretor de filmes. Nela, é possível ver o fruto dos esforços dos animadores de cineclubes e dos críticos especializados: para provar que o cinema não era uma simples diversão, era preciso proporcionar-lhe autores, criadores de obras. Coleções de monografias comprovam essa promoção bem-sucedida do autor-diretor: desse modo, Seghers publicou 80 títulos, de Georges Méliès a Marcel Pagnol, na série *Cinéma d'aujourd'hui*. Desde então, outros editores seguiram a mesma linha da editora mencionada.

O livro de entrevistas constitui o segundo tipo de abordagem do autor: nele, um crítico questiona longamente um criador a respei-

to de suas motivações. O exemplo canônico continua sendo *Le cinéma selon Hitchcock*, de François Truffaut.

Nessa categoria figuram também os estudos de gêneros mais aprofundados do que os álbuns citados anteriormente, os estudos dos cinemas nacionais e as histórias do cinema. Seu protótipo é *Trente ans de cinéma américain*, de Coursodon e Tavernier.

Como é fácil constatar, a crítica cinematográfica aplica a seu campo as abordagens tradicionais da literatura: estudo dos grandes autores, dos gêneros sob o ângulo da história das obras. Ora, a abordagem dos filmes exige instrumentos de análise certamente diferentes dos das obras literárias, e estudar os filmes por meio de resumos de roteiros procede de uma simplificação tão temível quanto difícil de evitar quando se abordam vastos conjuntos.

Deve-se acrescentar, também, que o discurso cinefílico é essencialmente exercido nas revistas mensais: os livros constituem apenas um apêndice reduzido, ao contrário da categoria precedente, que ocupa grande parte do terreno editorial.

Os escritos teóricos e estéticos

Esse terceiro setor é evidentemente o mais reduzido. Contudo, não é novo e teve alguns momentos de expansão notável ligados aos imprevistos da pesquisa sobre o cinema.

Para nos atermos a dois períodos recentes e franceses, a criação do Instituto de Filmologia na Sorbonne, depois da Liberação, conduziu à publicação de vários ensaios importantes em torno de uma revista: *"L'univers filmique"*, de Etienne Souriau e *"L'essai sur les principes d'une philosophie du cinéma"*, de G. Cohen-Séat; por volta de 1965-1970, a evolução da semiologia do cinema na École des Hautes Études e a evolução da análise estrutural do filme no CNRS geraram a publicação dos trabalhos de C. Metz, de R. Bellour e de toda a corrente vinculada a eles.

Esse setor é, às vezes, bem mais desenvolvido no estrangeiro. Os clássicos da teoria do filme são russos (*Poetika Kino*, textos de L.

Kulechov e S.M. Eisenstein), húngaros (*L'esprit du cinéma*, de Béla Balázs), alemães (livros de Arnheim e Kracauer). A história das teorias cinematográficas mais importante é italiana (Guido Aristarco).

Se as obras teóricas vêm inegavelmente se recuperando nos últimos dez anos, ao mesmo tempo, uma categoria de grande número de obras nos anos 50 e 60 diminuiu bastante: trata-se dos manuais de iniciação à estética e à linguagem do cinema. Esses dois fenômenos, evidentemente, têm alguma relação. Na essência, esses manuais postulavam a existência de uma linguagem cinematográfica (voltaremos em detalhe a essa questão no capítulo 4), e, enquanto retomavam o léxico profissional da realização dos filmes, estabeleciam uma nomenclatura dos principais meios expressivos que pareciam caracterizar o cinema: escala de planos, enquadramento, figuras de montagem etc. O estudo propriamente dito dessas figuras limitava-se, na maioria das vezes, depois de uma tentativa sumária de definição, à enumeração de muitos exemplos acumulados pela assistência regular a filmes.

O desenvolvimento das pesquisas especializadas no decorrer dos últimos anos decerto entrouvrou a atualização desses manuais, pois elas discutiam seus fundamentos teóricos.

De fato, já não é possível colocar o problema da linguagem cinematográfica sem levar em consideração as análises de inspiração semiolinguística, questionar os fenômenos de identificação no cinema sem um desvio necessário para o lado da teoria psicanalítica e estudar a narrativa fílmica ignorando a totalidade dos trabalhos narratológicos consagrados aos textos literários etc.

Tentar um balanço didático dessas diversas condutas não é empreendimento pequeno, e essa é a aposta deste manual. Mas, antes de entrar no cerne do assunto, é necessário abordar algumas preliminares teóricas e metodológicas.

A teoria do cinema é muitas vezes assimilada à abordagem estética. Esses dois termos não abrangem os mesmos campos e é útil distingui-los.

A teoria do cinema é igualmente objeto, desde suas origens, de uma polêmica que se refere à pertinência das abordagens não especificamente cinematográficas oriundas de disciplinas exteriores a seu campo (a lingüística, a psicanálise, a economia política, a teoria das ideologias, a iconologia etc., para citar as disciplinas que deram lugar a debates teóricos importantes no decorrer desses últimos anos).

A ilegitimidade cultural do cinema provoca, no próprio centro das atitudes teóricas, um exagero de chauvinismo, que postula que a teoria do filme só pode provir do próprio filme, as teorias externas só poderiam esclarecer aspectos secundários do cinema (que não lhe são essenciais). Essa valorização particular de uma especificidade cinematográfica continua pesando muito nas atitudes teóricas: contribui para prolongar o isolamento dos estudos cinematográficos e por aí mesmo impede sua evolução.

Postular que uma teoria do filme só pode ser intrínseca é entrar a possibilidade de desenvolvimento de hipóteses cuja fecundidade deve ser testada pela análise; é também não levar em conta o fato de que o filme é, como demonstraremos, o lugar de encontro do cinema e de muitos outros elementos que nada têm de propriamente cinematográfico.

Uma teoria "indígena"

Existe uma tradição interna da teoria do cinema às vezes chamada de "teoria indígena". Resulta da teorização acumulativa das observações mais pertinentes da crítica de filme quando esta é praticada com uma certa sutileza: o melhor exemplo dessa teoria específica continua sendo, ainda hoje, o livro de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*

Ao contrário, *L'esthétique et psychologie du cinéma*, de Jean Mitry, clássico inegável da teoria francesa do cinema, comprova, por sua multiplicidade e pela diversidade de suas referências teóricas exteriores ao campo exclusivo do cinema, que tal estética não poderia se constituir sem as contribuições da lógica, da psicologia da percepção, da teoria das artes etc.

Uma teoria descritiva

Uma teoria é uma atitude que compreende a elaboração de conceitos capazes de analisar um objeto. Contudo, o termo tem ressonâncias normativas que convém dissipar. Uma teoria do cinema, no sentido que é dado aqui, não se refere a um conjunto de regras segundo as quais conviria realizar filmes. Ao contrário, essa teoria é descritiva, esforça-se por explicar fenômenos observáveis nos filmes, assim como pode considerar hipóteses ainda não atualizadas nas obras concretas, criando modelos formais.

Teoria do cinema e estética

Na medida em que o cinema é suscetível de abordagens muito diversas, não pode haver uma teoria do cinema, mas, ao contrário, algumas teorias do cinema, que correspondam a cada uma dessas abordagens.

Uma delas refere-se a uma abordagem estética. A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do "belo" e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes.

A estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a

análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia.

Teoria do cinema e prática técnica

Como indicamos no parágrafo “Os escritos teóricos e estéticos”, as obras de iniciação à linguagem cinematográfica tomavam emprestado do léxico dos técnicos do filme um grande número de termos.

É típico de uma conduta teórica estudar sistematicamente essas noções definidas no campo da prática técnica. De fato, a corporação dos diretores e técnicos foi levada a forjar, toda vez que parecia necessário, um certo número de palavras que serviam para descrever sua prática. A maioria dessas noções não tem base muito rigorosa, seu sentido pode variar consideravelmente de acordo com as épocas, os países e as práticas próprias de certos meios produtores. Foram deslocadas do campo da realização para o da recepção dos filmes pelos jornalistas e pelos críticos, sem que as consequências dessa transferência tenham sido analisadas. Acontece de algumas categorias técnicas mascararem a realidade de funcionamento dos processos de significação: é o caso da distinção *som in / som off* à qual voltaremos adiante (capítulo 1).

Interrogando sistematicamente esses termos, a teoria do cinema esforça-se por proporcionar-lhes um estatuto de conceito de análise: o objeto dos capítulos deste manual é determinar as coordenadas, em uma perspectiva sintética e didática, das diversas tentativas de exame teórico das noções empíricas, como as noções de campo ou de plano, saídas do vocabulário dos técnicos, a noção de identificação, oriunda do vocabulário da crítica etc.

As teorias do cinema

Não é possível proceder à definição de uma teoria do cinema partindo do próprio objeto. Mais exatamente, é próprio de uma conduta teórica constituir seu objeto, elaborar uma série de conceitos

que não recobrem a existência empírica dos fenômenos, mas, ao contrário, esforçam-se por esclarecê-los.

Em seu emprego tradicional, o termo “cinema” abrange uma série de fenômenos distintos que se referem, cada um, a uma abordagem teórica específica.

Ele remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo, para nos atermos a alguns aspectos essenciais.

Essas várias acepções do termo se referem, portanto, a abordagens teóricas particulares, que mantêm relações de proximidade desigual com respeito ao que se pode considerar o “núcleo específico” do fenômeno cinema. Essa especificidade continua sendo ilusória e baseia-se em atitudes promocionais e elitistas. O filme como unidade econômica na indústria do espetáculo não é menos específico do que o filme considerado como obra de arte: o que varia nas diversas funções do objeto é o grau de especificidade cinematográfica (para a distinção específico/não-específico, veja o capítulo 4).

Muitas dessas abordagens teóricas dependem de disciplinas amplamente constituídas fora da teoria “indígena” do cinema. Assim, a indústria do cinema, a forma de produção financeira e o modo de circulação dos filmes dependem da teoria econômica, que existe, é claro, no campo extra-cinematográfico. É provável que a teoria do cinema, no sentido mais restrito do termo, só traga uma parcela bastante mínima de conceitos específicos, a teoria econômica geral forneceria o essencial destes, ou, pelo menos, as grandes categorias conceituais de base.

O mesmo ocorre com a sociologia do cinema: tal atitude deve, evidentemente, levar em consideração uma série de conquistas da sociologia sobre objetos culturais próximos, como a fotografia, o mercado de arte etc. O ensaio recente de Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, demonstra a fecundidade de tal estratégia pelas contribuições dos trabalhos de Pierre Bourdieu que integra.

Portanto, este manual não trata frontalmente dos aspectos econômicos e dos aspectos sociológicos da teoria do filme.

Os quatro capítulos grandes que o compõem podem ser considerados como os setores principais da estética do filme, pelo menos tal qual ela se desenvolveu nas últimas duas décadas na França.

Os dois primeiros capítulos, "O filme como representação visual e sonora" e "A montagem" retomam, à luz da evolução recente da teoria, os materiais tradicionais das obras de iniciação à estética do filme, o espaço no cinema, a profundidade de campo, a noção de campo, o papel do som, e consagram um longo desenvolvimento à questão da montagem, tanto em seus aspectos técnicos quanto estéticos e ideológicos.

O terceiro capítulo percorre todos os horizontes dos aspectos narrativos do filme. Partindo das conquistas da narratologia literária, em particular dos trabalhos de Gérard Genette e Claude Brémond, define o cinema narrativo e analisa seus componentes pelo estatuto da ficção no cinema, de sua relação com a narração e a história. Aborda sob um novo ângulo a noção tradicional de personagem, o problema do "realismo" e do verossímil e determina as coordenadas da impressão de realidade no cinema.

O quarto capítulo é consagrado a um exame histórico da noção de "linguagem cinematográfica" desde as suas origens e através de suas diversas acepções. Esforça-se por proporcionar uma síntese clara da maneira como a teoria do filme encara esse conceito atualmente, a partir dos trabalhos de Christian Metz. A noção de linguagem é igualmente confrontada com a atitude da análise textual do filme, descrita tanto em seu alcance teórico quanto em sua problemática.

O quinto capítulo examina, em primeiro lugar, a concepção que as teorias clássicas desenvolviam a propósito do espectador de cinema por meio dos mecanismos psicológicos de compreensão do filme e de projeção imaginária. Em seguida, aborda diretamente a questão complexa da identificação no cinema, e, com o intuito de esclarecer seus mecanismos, lembra o que a teoria psicanalítica entende por identificação. Essa síntese didática das teses freudianas pareceu indispensável em virtude das dificuldades intrínsecas às definições dos mecanismos de identificação primária e secundária no cinema.

O FILME COMO REPRESENTAÇÃO VISUAL E SONORA

O espaço fílmico

Sabe-se que um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em seqüência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela — começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro*.

Essas duas características *materiais* da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica. Por enquanto, conservemos a existência de um quadro, análogo, em sua função, aos quadros de pintura (dos quais vem seu nome) e que se define como o *limite da imagem*.

Esse quadro, cuja necessidade é evidente (não é possível conceber uma película infinitamente grande), vê suas dimensões e suas proporções serem impostas por dois dados técnicos: a largura da película-suporte e as dimensões da janela da câmera, o conjunto desses dois dados define o que chamamos de formato do filme. Desde as origens do cinema, existiram muitos formatos diferentes. Embora seja cada vez menos utilizado em proveito de imagens maiores, chama-se ainda formato *standard* aquele que usa a película de 35 mm de largura e uma relação de 4/3 (ou seja, 1,33) entre a largura e a altura do filme. Essa proporção de 1,33 é a de todos os filmes, ou quase todos, rodados até os anos 50 e, ainda hoje, dos filmes rodados nos formatos ditos “*substandards*” (16 mm, Super 8 etc.).

O quadro desempenha, em graus bem diferentes, dependendo dos filmes, um papel muito importante na composição da imagem — especialmente quando a imagem é imóvel (tal como a vemos, por exemplo, quando de uma “parada na imagem”), ou quase imóvel (no caso em que o enquadramento permanece invariável: o que se chama “plano fixo”). Alguns filmes, particularmente da época do cinema mudo, como, por exemplo, *O martírio de Joana d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever à da pintura. De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha.

Um dos procedimentos mais visíveis de trabalho sobre a superfície do quadro é o que se chama “*split screen*” (divisão da superfície em várias zonas, iguais ou não, cada uma delas ocupada por uma imagem parcial). Mas uma verdadeira “decupagem” do quadro pode ser obtida por recursos a procedimentos mais sutis, como provou, por exemplo, Jacques Tati, com *Tempo de diversão* (1967), onde muitas vezes várias cenas justapostas e como que “enquadradas” se desenrolam simultaneamente dentro de uma mesma imagem.

É claro que a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três

dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento (ver capítulo 3) e na ilusão de profundidade.

A bem dizer, a impressão de profundidade só é tão forte para nós porque estamos habituados ao cinema (e à televisão). Provavelmente, os primeiros espectadores de filmes eram mais sensíveis ao caráter *parcial* da ilusão de profundidade e ao achatamento real da imagem. Assim, em seu ensaio (escrito em 1933, mas consagrado essencialmente ao cinema mudo), Rudolf Arnheim escreve que o efeito produzido pelo filme situa-se “entre” a bidimensionalidade e a tridimensionalidade e que percebemos a imagem de filme *ao mesmo tempo* em termos de superfície e de profundidade: se, por exemplo, filmar-se, por cima, um trem que se aproxima de nós, perceberemos na imagem obtida ao mesmo tempo um movimento *em direção a nós* (ilusório) e um movimento *para baixo* (real).

O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*.

Como um bom número de elementos do vocabulário cinematográfico, a palavra *campo* é de uso corrente, sem que seu significado seja sempre fixado com grande rigor. Numa locação de filmagem, em particular, acontece muitas vezes de as palavras “quadro” e “campo” serem consideradas quase equivalentes, sem que isso seja, aliás, muito incômodo. Em compensação, neste livro, onde nos interessamos menos pela fabricação dos filmes do que pela análise das condições de sua visão, é importante evitar qualquer confusão entre os dois termos.

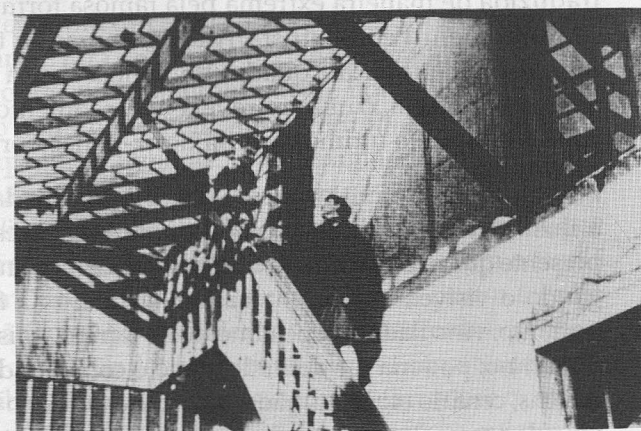


No alto, foto de *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929). Embaixo, outra foto do mesmo filme, mostrando um pedaço de película onde aparece o primeiro fotograma.



Três quadros fortemente compostos:

Nosferatu,
de F.W. Murnau (1922)



Muriel,
de Alain Resnais
(1963)



Psicose,
de Alfred Hitchcock
(1961)

Nesse último exemplo, observaremos a repetição do quadro por outros quadros internos à composição.

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto-e-branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo — e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem. Por isso, geralmente, percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele. É essa idéia que é traduzida de maneira extrema pela famosa fórmula de André Bazin (inspirada em Leon-Battista Alberti, o grande teórico do Renascimento), que qualifica o quadro de “janela aberta para o mundo”; se, como uma janela, o quadro revela um fragmento de mundo (imaginário), por que o último deveria deter-se nas bordas do quadro?

Há muito a criticar nessa concepção, que dá vantagens demais à ilusão; mas tem o mérito de indicar por excesso a idéia, sempre presente quando vemos um filme, desse espaço, invisível, mas prolongando o visível, que se chama *fora de campo*. O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer.

O cinema soube dominar muito cedo um grande número desses meios de comunicação entre o campo e o fora de campo ou, mais exatamente, de constituição do fora de campo desde o interior do campo. Sem pretender fazer uma lista exaustiva, assinalemos os três tipos principais:

— em primeiro lugar, as *entradas no campo e saídas do campo*, que acontecem na maioria das vezes pelas bordas laterais do quadro, mas também podem ocorrer por cima ou por baixo, e até pela “frente” ou por “trás” do campo, mostrando que o fora de campo não se restringe aos lados do campo, também pode situar-se axialmente, em profundidade com relação a ele;

— em segundo lugar, as diversas *interpelações* diretas do fora de campo por um elemento do campo, em geral um personagem. O meio utilizado mais correntemente é o “olhar de fora de campo”,

mas é possível incluir aqui todos os meios que um personagem do campo dispõe para se dirigir a um personagem fora de campo, principalmente pela palavra ou gesto;

— finalmente, o fora de campo pode ser definido por personagens (ou outros elementos do campo), uma parte dos quais se encontra fora do quadro; para mencionar um caso muito comum, qualquer enquadramento aproximado sobre um personagem implica quase automaticamente a existência de um fora de campo que contém a parte não vista do personagem.

Desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de *espaço fílmico* ou *cena fílmica*. Pode parecer um tanto estranho qualificar igualmente de imaginários o campo e o fora de campo apesar do caráter mais concreto do primeiro, que está permanentemente diante de nós; aliás, certos autores (Noël Burch, por exemplo, que examinou a questão detalhadamente) reservam o termo *imaginário* para o fora de campo, e até mesmo apenas para o fora de campo que ainda não foi visto, qualificando justamente de *concreto* o espaço que está fora de campo depois de ter sido visto. Se não aderimos a esses autores é deliberadamente para insistir, primeiro, sobre o caráter imaginário do campo (que decerto é visível, “concreto”, se quisermos, mas nada tangível), e, segundo, sobre a homogeneidade, a reversibilidade entre campo e fora de campo, pois ambas são igualmente importantes para a definição do espaço fílmico.

Essa igual importância tem, aliás, um outro motivo, o fato de a cena fílmica não se definir unicamente por traços visuais; em primeiro lugar, o som nela desempenha um grande papel; ora, entre um som emitido “dentro do campo” e um som emitido “fora de campo”, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro. Por outro lado, o desenvolvimento temporal da história contada, da narrativa, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para fora de campo, portanto, sua comunicação imediata. Voltaremos a esses pontos a propósito do som, da montagem e da noção de *diegese*.

Resta, evidentemente, precisar um dado implícito até agora: todas essas considerações sobre o espaço fílmico (e a definição correlativa do campo e do fora de campo) só têm sentido na medida em que se está diante daquilo que chamamos cinema “narrativo e representativo” — isto é, de filmes que, de uma maneira ou de outra, contam uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação.

De fato, as fronteiras da narratividade, assim como as da representatividade, muitas vezes são difíceis de traçar. Da mesma maneira que uma caricatura ou um quadro cubista podem representar (ou pelo menos evocar) um espaço tridimensional, existem filmes onde, para ser mais esquematizada ou mais abstrata, nem por isso a representação deixa de ser mais presente e eficaz. É o caso de muitos desenhos animados e até de certos filmes “abstratos”.

Desde os primórdios do cinema, os filmes ditos “representativos” formam a imensa maioria da produção mundial (inclusive os “documentários”), embora, desde bem cedo, esse tipo de cinema tenha sido muito criticado. Reprovou-se, entre outras, a idéia de “janela aberta para o mundo” e as fórmulas análogas de veicular pressupostos idealistas que tendiam a confundir o universo fictício do filme com o real. Voltaremos posteriormente aos aspectos psicológicos desse engodo, que se pode de fato considerar como mais ou menos constitutivo da concepção atualmente dominante do cinema. Observemos desde já que essas críticas levaram à proposta de uma outra abordagem da noção de fora de campo. Desse modo, Pascal Bonitzer, que muitas vezes se deteve na questão, propõe a idéia de um fora de campo “anticlássico”, heterogêneo ao campo e que poderia ser definido como o espaço da produção (no sentido amplo da palavra).

(ao lado) Estes dez fotogramas de planos sucessivos de *A chinesa*, de Jean-Luc Godard (1967), ilustram alguns meios de comunicação entre o campo e o fora de campo: entrada de um personagem (f. 1), olhares de fora de campo (em todos os outros fotogramas, interpelação ainda mais direta pelo indicador apontado de um personagem (f. 10); finalmente, o tamanho dos planos, que varia do primeiro plano ao plano americano, fornece uma série de exemplos do fora de campo por enquadramento “parcial” sobre um personagem.





Independente da expressão polêmica e normativa que pode ter adquirido, esse ponto de vista nem de longe deixa de ter interesse; sua virtude particular é enfatizar com força o *engodo* que a representação fílmica constitui, ocultando também, sistematicamente, qualquer vestígio de sua própria produção. Todavia esse engodo — cujo mecanismo decerto é preciso desmontar — trabalha tanto para a percepção do campo como espaço de três dimensões quanto para a manifestação de um fora de campo invisível, contudo. Parece-nos, portanto, preferível conservar para o termo *fora de campo* o sentido restrito definido acima; quanto a esse espaço da produção do filme, onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*, seria mais adequado defini-lo como *fora de quadro*: este termo, que tem o inconveniente de ser pouco usado, oferece em compensação o interesse de referir-se diretamente ao quadro, isto é, de imediato, a um artefato da produção do filme — e não ao campo, que já está completamente preso na ilusão.

A noção de *fora de quadro* tem precedentes na história da teoria do cinema. Encontram-se, em particular, na obra de S.M. Eisenstein, muitos estudos sobre a questão do *enquadramento* e a natureza do quadro, que o levam a ser adepto de um cinema em que o quadro teria valor de cesura entre dois universos radicalmente heterogêneos. Embora não utilize formalmente o termo *fora de quadro* no sentido que propomos, seus argumentos confirmam amplamente os nossos.

Técnicas de profundidade

A impressão de profundidade não é, absolutamente, própria apenas ao cinema, e este está longe de ter inventado tudo nesse campo. Contudo, a combinação de procedimentos utilizados no

(ao lado) Outros exemplos de comunicação entre o campo e o fora de campo. No alto, os personagens preparam-se para sair de campo atravessando o espelho que coincide com a borda inferior do quadro (*Orfeu*, de Jean Cocteau, 1950).

Embaixo, a cena é vista pelo reflexo em um espelho; a jovem olha para o outro personagem, do qual só aparece uma parte, de costas, no espelho (*Cidadão Kane*, de Orson Welles, 1940).

cinema para *produzir* essa profundidade aparente é singular e comprova com eloquência a inserção particular do cinema na história dos meios de representação. Além da reprodução do movimento, que ajuda em muito a percepção da profundidade — e sobre a qual voltaremos, a propósito da “impressão de realidade” — duas séries de técnicas são essencialmente usadas:

A perspectiva

Como se sabe, a noção de *perspectiva* apareceu muito cedo na representação pictórica, mas é interessante observar que a própria palavra só surgiu em seu sentido atual no Renascimento (o francês tomou emprestado do italiano *prospettiva*, “inventado” pelos pintores-teóricos do *Quattrocento*). Desse modo, a definição da perspectiva que é possível encontrar nos dicionários é, de fato, inseparável da história da reflexão sobre a perspectiva, e principalmente da grande reviravolta teórica sobre esse ponto que marcou o Renascimento europeu.

Pode-se definir sumariamente a perspectiva como “a arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo a que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos”. Por mais simples que seja seu enunciado, essa definição não deixa de levantar problemas. Supõe, entre outras coisas, que se saiba definir uma representação *semelhante* a uma percepção direta. Essa noção de *analogia figurativa* é, como se sabe, bastante extensiva, e os limites da semelhança bem convencionais. Como observaram, entre outros (de perspectivas bem diferentes), Ernst Gombrich e Rudolph Arnheim, as artes representativas baseiam-se em uma *ilusão parcial*, que permite aceitar a diferença entre a visão do real e de sua representação — por exemplo, o fato de a perspectiva não prestar contas da binocularidade. Consideramos, portanto, essa definição como intuitivamente aceitável, sem tentar precisá-la. É importantê, contudo, não deixar de ver que, se ela nos parece admissível e até “natural”, é porque estamos maciçamente habituados a uma certa forma de pintura representativa. De fato, a história da pintura conheceu inúmeros sistemas perspectivos e representativos, muitos dos quais, afastados de nós no tempo e no espaço, parecem-nos mais ou menos estranhos. De fato, o único sistema que

estamos acostumados a considerar como natural, porque domina toda a história moderna da pintura, é aquele que foi elaborado no início do século XV sob o nome de *perspectiva artificialis*, ou *perspectiva monocular*.

Esse sistema perspectivo, hoje tão predominante, não passa de um dos que foram estudados e propostos pelos pintores e teóricos do Renascimento. Se a escolha acaba, então, por recair com bastante unanimidade sobre ele, é essencialmente em virtude de dois tipos de considerações:

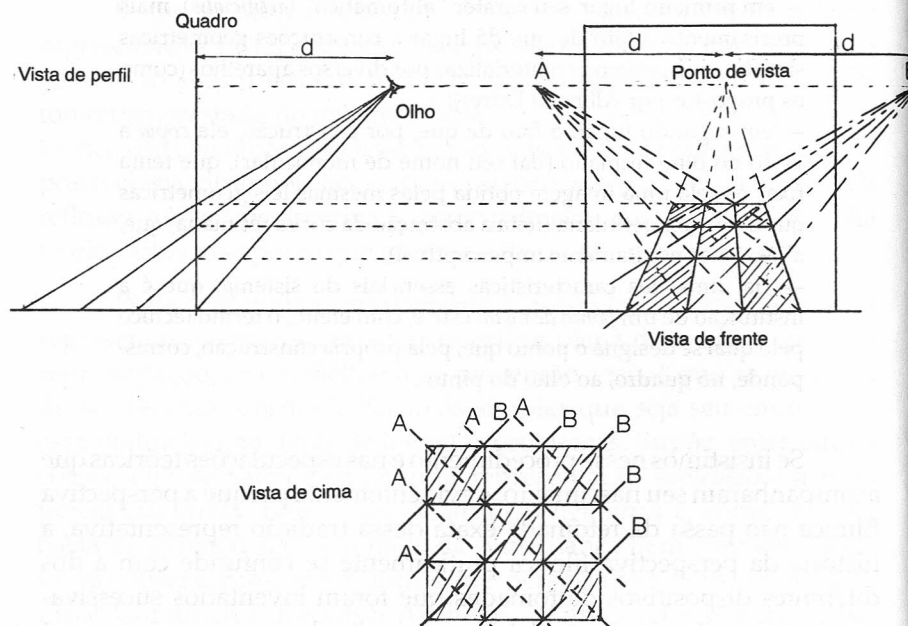
— em primeiro lugar, seu caráter “automático” (*artificialis*), mais precisamente o fato de que dá lugar a construções geométricas simples, que podem se materializar por diversos aparelhos (como os propostos por Albrecht Dürer);

— em segundo lugar, o fato de que, por construção, ela *copia* a visão do olho humano (daí seu nome de *monocular*), que tenta fixar na tela uma imagem obtida pelas mesmas leis geométricas que a imagem retiniana (feita a abstração da curva retiniana, que, aliás, é-nos estritamente imperceptível);

— daí uma das características essenciais do sistema, que é a instituição de um *ponto de vista*: este é, com efeito, o termo técnico pelo qual se designa o ponto que, pela própria construção, corresponde, no quadro, ao olho do pintor.

Se insistimos nesse procedimento e nas especulações teóricas que acompanharam seu nascimento, é evidentemente porque a perspectiva fílmica não passa da retomada exata dessa tradição representativa, a história da perspectiva fílmica praticamente se confunde com a dos diferentes dispositivos de tomadas que foram inventados sucessivamente. Não entraremos em detalhe a respeito dessas invenções, mas é importante lembrar que a câmera cinematográfica é, de fato, um descendente mais ou menos distante de um dispositivo bastante simples, a câmera escura (ou *camera obscura*), que permitia obter, sem o auxílio de uma “ótica”, uma imagem que obedecia às leis da perspectiva monocular. Do ponto de vista que nos ocupa nesse momento, de fato, a câmera fotográfica, depois o aparelho fotográfico e a câmera moderna não passam de pequenas “*camera obscura*”, em que a abertura que recebe os raios luminosos foi munida de uma aparelhagem ótica mais ou menos complexa.

Aliás, o importante não é tanto assinalar essa filiação do cinema em relação à pintura quanto avaliar suas consequências. Desse modo, não é indiferente que o dispositivo de representação cinematográfica seja historicamente associado, pela utilização da perspectiva monocular, à emergência do humanismo. Mais precisamente, se é claro que a antigüidade dessa forma perspectiva e o hábito profundamente enraizado que séculos de pintura nos proporcionaram têm muito a ver com o bom funcionamento da ilusão de tridimensionalidade produzida pela imagem do filme, não é menos importante



Este esquema mostra como se pinta, em *perspectiva artificialis*, um tabuleiro de três casas sobre três pousado no chão. Vê-se que cada grupo de retas paralelas no objeto a ser pintado é representado no quadro por um grupo de retas que convergem em um ponto de fuga. O ponto de fuga correspondente às retas perpendiculares ao plano do quadro chama-se ponto de fuga principal ou ponto de vista: como é claro no esquema, sua posição varia com a altura do olho (está na mesma altura), e a fuga perspectiva é tanto mais pronunciada quanto mais baixo estiver o olho.

Os pontos A e B (pontos de fuga correspondentes às retas a 45° em relação ao plano do quadro) são chamados pontos de distância; sua distância do ponto de vista é igual à distância do olho até o quadro.

constatar que essa perspectiva inclui na imagem, com o “ponto de vista”, um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela. Simbolicamente, isso equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado.

A profundidade de campo

Consideremos agora um outro parâmetro da representação, que desempenha também um papel importante na ilusão de profundidade: a *nitidez* da imagem. Em pintura, o problema é relativamente simples: embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem; sobretudo na pintura, o *fou*, em particular, tem um valor expressivo que se pode usar à vontade. O mesmo não ocorre no cinema. A construção da câmera impõe uma certa correlação entre diversos parâmetros (quantidade de luz que penetra na objetiva, distância focal, entre outros)¹ e a maior ou menor nitidez da imagem.

De fato, essas observações devem ser duplamente temperadas:

- em primeiro lugar, porque os pintores do Renascimento tentaram codificar o vínculo entre nitidez da imagem e proximidade do objeto representado. Conferir, principalmente, a noção de “perspectiva atmosférica” em Leonardo da Vinci, que leva a tratar as distâncias como levemente nebulosas;
- em seguida, porque, inversamente, muitos filmes usam o que se chama às vezes “*fou* artístico”, que é uma perda voluntária do foco em o todo quadro ou em parte dele, para fins expressivos.

Além desses casos especiais, a imagem fílmica é nítida em toda uma parte do campo, e é para caracterizar a extensão dessa zona de nitidez que se define o que se chama de *profundidade de campo*.

1. A distância focal é um parâmetro que só depende da construção da objetiva. A quantidade de luz que nela penetra depende da abertura do diafragma e da quantidade de luz emitida pelo objeto.

Trata-se de um dado técnico da imagem — que, aliás, é possível modificar fazendo a distância focal da objetiva (a PDC é maior quando a distância focal é mais curta), ou abertura do diafragma, variar (a PDC é maior quando o diafragma está menos aberto) — que se define como a profundidade da zona de nitidez.

Essa noção e essa definição decorrem de um fato que se deve à construção das objetivas e que qualquer fotógrafo amador experimentou: para um determinado “foco”, isto é, para uma determinada posição do anel de distância da objetiva, vai se obter uma imagem muito nítida de objetos situados a uma certa distância da objetiva (a distância que se lê no anel); para objetos situados um pouco mais longe ou um pouco mais perto, a imagem será menos nítida, e, quanto mais se afasta o objeto para o “infinito”, ou, ao contrário, quanto mais ele se aproxima da objetiva, mais a imagem perde sua nitidez. O que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida (para determinada regulagem). Observemos que isso supõe uma definição convencional da nitidez; para o formato 35 mm, considera-se como nítida a imagem de um ponto objeto (de dimensão infinitamente pequena) quando o diâmetro dessa imagem é inferior a $1/30$ mm.

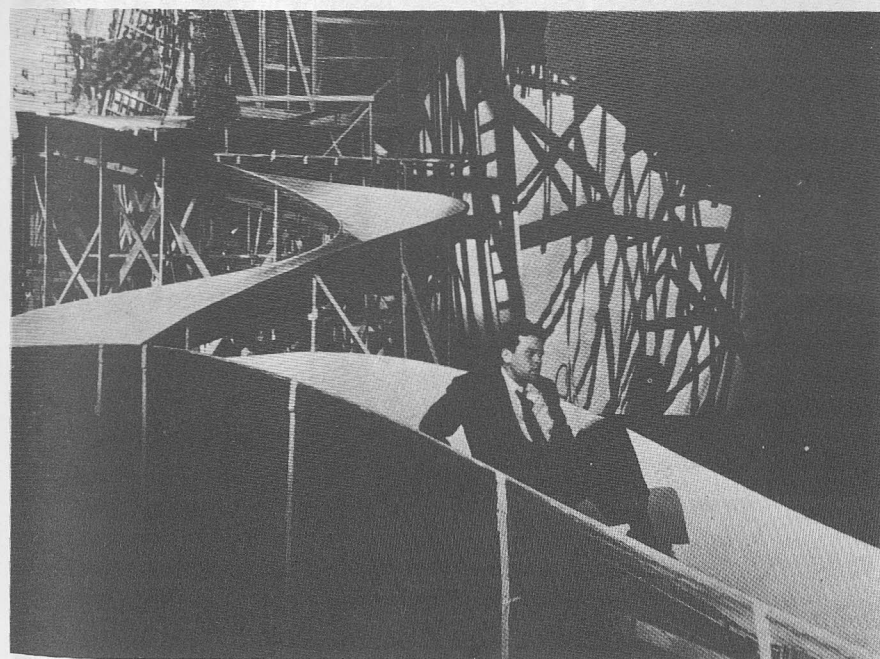
O importante aqui é, evidentemente, o papel estético e expressivo desse dado técnico. De fato, a profundidade de campo que acabamos de definir não é a profundidade *do* campo: esta, que é o fenômeno que estamos procurando delimitar nesse capítulo, é uma consequência de diversos parâmetros da imagem fílmica, entre outros, do uso da profundidade de campo. A PDC é um meio auxiliar importante do engodo de profundidade; se ela for grande, a sobreposição dos objetos sobre o eixo, todos vistos com nitidez, reforçará

(ao lado)

Diversas utilizações da profundidade de campo

No alto: *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940)

Embaixo: *A dama de Xangai*, de Orson Welles (1948)





a percepção do efeito perspectivo; se for reduzida, seus próprios limites manifestarão a “profundidade” da imagem (o personagem torna-se nítido ao se “aproximar” de nós etc.).

Além dessa função fundamental de acentuação do efeito de profundidade, a PDC é muitas vezes trabalhada por suas virtudes expressivas. Em *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940), a utilização sistemática de distâncias focais curtas e muito curtas produz um espaço muito “profundo”, como que escavado, onde tudo se oferece à percepção em imagens violentamente organizadas. Ao contrário, nos *westerns* de Sergio Leone, emprega-se com abundância distâncias focais muito longas, que “achatam” a perspectiva e privilegiam um único objeto ou personagem, colocado em evidência pelo *floer* do fundo onde é filmado.

Portanto, se a PDC, por si mesma, é um fator permanente da imagem fílmica, a sua utilização variou muitíssimo ao longo da história dos filmes. O cinema das origens, os filmes dos irmãos Lumière, por exemplo, beneficiavam-se de uma enorme PDC, consequência técnica da luminosidade das primeiras objetivas e da escolha de externas, muito iluminadas; do ponto de vista estético, essa nitidez quase uniforme da imagem, qualquer que seja a distância do objeto, não é indiferente e contribui para aproximar esses primeiros filmes de seus ancestrais picturais (cf. a famosa tirada de Jean-Luc Godard, segundo a qual Lumière era um pintor).

Mas a evolução posterior do cinema complicaria as coisas. Durante todo o período do fim do cinema mudo e do início do cinema falado, a PDC “desaparece” no cinema: as razões, complexas e múltiplas, devem-se às reviravoltas da aparelhagem técnica, elas mesmas provocadas pelas transformações das condições da credibilidade da representação fílmica — como mostrou Jean-Louis Comolli, essa credibilidade foi transferida para as formas da

(ao lado)

No alto: *O terceiro tiro*, de Alfred Hitchcock (1955)

Embaixo: *Tout va bien*, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972)

narrativa, para a verossimilhança psicológica, para a continuidade espaço-temporal do teatro clássico.

Por isso, o uso maciço e ostensivo de uma PDC grande em certos filmes dos anos 40 (a começar por *Cidadão Kane*) foi considerada uma verdadeira (re)descoberta. Esse reaparecimento (também acompanhado de mudanças técnicas) é historicamente importante, como sinal da reapropriação pelo cinema de um meio expressivo importante e um tanto “esquecido” — mas também porque esses filmes, e o emprego neles, dessa vez muito consciente, da filmagem em profundidade, deram lugar à elaboração de um discurso teórico sobre a estética do realismo (Bazin), do qual já falamos e do qual voltaremos a falar.

A noção de “plano”

Abordando, até aqui, a imagem fílmica em termos de “espaço” (superfície do quadro, profundidade fictícia do campo), consideramos essa imagem um pouco como um quadro ou uma fotografia, em todos os casos, como uma imagem única, fixa, independente do tempo. Não é assim que ela aparece para o espectador do filme, para quem:

- ela não é única: o fotograma sobre a película é sempre captado no meio de inúmeros outros fotogramas;
- ela não é independente do tempo: tal como percebida na tela, a imagem do filme, que é um encadeamento muito rápido de fotogramas sucessivamente projetados, define-se por uma certa duração — vinculada à velocidade de desfile da película no projetor, há muito normalizada²;

2. Atualmente, a velocidade padrão é de 24 imagens/segundo. Sabe-se que nem sempre foi assim; a velocidade de desfile do cinema mudo era menor (16 a 18 imagens/segundo) e menos rigidamente fixada; essa velocidade, em particular, “flutuou” muito quando do longo período de transição do cinema mudo para o cinema falado (durante quase toda a década de 1920), período no decorrer do qual não cessou de acelerar-se.

- finalmente, ela está em movimento: movimentos internos ao quadro, induzindo a apreensão de movimentos no campo (personagens, por exemplo), mas também movimentos *do quadro com relação ao campo*, ou, se considerarmos o momento da produção, movimentos da câmera.

Distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Naturalmente, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: fala-se então de “*pano-travellings*”. Mais recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou objetiva com focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome de “*travelling* ótico” que às vezes se dá ao *zoom* (deve-se notar que, simultaneamente a essa ampliação, ocorre uma diminuição da profundidade de campo).

A noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes.

No estágio de filmagem, utiliza-se como equivalente aproximativo de “quadro”, “campo”, “tomada”: designa, portanto, ao mesmo tempo, um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração.

Na fase de montagem, a definição do plano é mais precisa: torna-se então a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme.

Geralmente, é esse segundo sentido que governa de fato o primei-

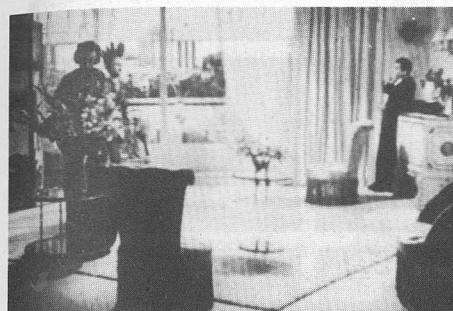
ro. Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”; e é de certa forma por extensão que falaremos, na filmagem, de “plano” para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada.

Tal como figura no filme montado, o plano é, portanto, uma parte do plano impressionada na filmagem, na câmera; praticamente, uma das operações importantes da montagem consiste em eliminar dos planos filmados, por um lado, toda uma série de apêndices técnicos (claquete etc.), por outro, todos os elementos registrados, mas considerados inúteis para a montagem definitiva.

Ainda que se trate, aqui, de um termo muito utilizado e muito cômodo na produção efetiva dos filmes, é importante, em compensação, sublinhar que, para a abordagem teórica do filme, trata-se de uma noção de manejo delicado, precisamente em virtude de sua origem empírica. Em estética do cinema, o termo *plano* se vê utilizado pelo menos em três tipos de contexto:

Tamanhos de plano — Definem-se, classicamente, diversos “tamanhos” de plano, em geral com relação a vários enquadramentos possíveis de um personagem. Aqui está a lista geralmente admitida: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close up*. De fato, essa questão dos “tamanhos de plano” encerra duas problemáticas diferentes:

- em primeiro lugar, uma questão de enquadramento, que não é essencialmente diferente dos outros problemas ligados ao quadro e, mais amplamente, depende da instituição de um *ponto de vista* da câmera sobre o evento representado;
- por outro lado, um problema teórico-ideológico mais geral, justamente na medida em que esses tamanhos são determinados com relação ao modelo humano. Pode-se ler, ainda aí, uma repercussão das pesquisas do Renascimento sobre as proporções do corpo humano e as regras de sua representação. Mais concretamente, essa referência implícita do



Nessa sequência de *A regra do jogo*, de Jean Renoir (1939), a câmera aproxima-se cada vez mais dos personagens; passamos, assim, de um plano de conjunto a um plano “americano”, depois a um plano aproximado e, finalmente, a um primeiro plano.



O plano-sequência final de *Muriel*, de Alain Resnais (1963): a câmera acompanha o personagem que explora todo o apartamento vazio.

“tamanho” do plano ao modelo humano funciona mais ou menos sempre como redução de qualquer representação à de um personagem: isso é particularmente claro no caso do *close up*, quase sempre utilizado (pelo menos no cinema clássico) para mostrar rostos, isto é, para apagar o que o ponto de vista “em *close up*” pode ter de inabitual, de excessivo e até de perturbador.

Plano fixo, plano em movimento — O paradigma, aqui, seria composto pelo “plano fixo” (câmera imóvel durante todo um plano) e por vários tipos de “movimentos de aparelho”, inclusive o *zoom*: problema exatamente correlato ao precedente e que também participa da instituição de um ponto de vista.

Observemos a esse respeito as interpretações dadas com frequência aos movimentos de câmera: a panorâmica seria o equivalente do olho que gira na órbita, o *travelling*, de um deslocamento do olhar; quanto ao *zoom*, dificilmente interpretável em termos de simples posição do suposto sujeito do olhar, às vezes tentou-se lê-lo como “focalização” da atenção de um personagem. Às vezes exatas (no caso do que se chama “plano subjetivo”, principalmente — isto é, um plano visto “pelos olhos de um personagem”), essas interpretações não têm qualquer validade geral; no máximo, testemunham a propensão de qualquer reflexão sobre o cinema para assimilar a câmera a um olho. Voltaremos a isso, a respeito da questão da identificação.

O plano como unidade de duração — A definição do plano como “unidade de montagem” implica que sejam também considerados como planos fragmentos muito breves (da ordem do segundo ou menos) e fragmentos muito longos (vários minutos); embora a duração seja, segundo a definição empírica do plano, seu traço essencial, é aí que surgem os problemas mais complexos colocados pelo termo. O problema estudado com maior frequência é o que se vincula ao aparecimento e ao uso da expressão “plano-sequência”, pela qual se designa um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos). Vários autores, em

particular Jean Mitry e Christian Metz, mostraram claramente que tal “plano” era, de fato, o equivalente de uma soma de fragmentos mais curtos — ou mais ou menos facilmente delimitáveis (voltaremos a isso a propósito da montagem, no capítulo seguinte). Desse modo, se *formalmente* é um plano (é delimitado, como qualquer plano, por duas “colagens”), nem por isso o plano-sequência será menos considerado, em muitos casos, como intercambiável com uma sequência. Naturalmente, aqui tudo depende do olhar que se tem sobre o filme: dependendo se procuramos simplesmente delimitar e enumerar os planos, analisar o desenrolar da narrativa ou ainda examinar a montagem, o plano-sequência será tratado de maneira diferente.

Por todos esses motivos — ambigüidade no próprio sentido da palavra, dificuldades teóricas ligadas a qualquer decupagem de um filme em unidades menores — a palavra “plano” deve ser utilizada com precaução e, sempre que possível, evitada. Pelo menos, ao empregá-la, devemos ter consciência do que ela *abrange* e do que *mascara*.

O cinema, representação sonora

Entre as características às quais o cinema, em sua forma atual, habituou-nos, provavelmente, a reprodução do som é das que parecem mais “naturais” e, talvez por esse motivo, uma das relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética. Todos sabem, contudo, que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variou, e varia ainda muito, de acordo com os filmes. Duas determinações essenciais, aliás amplamente interferentes, regulam essas variações:

Os fatores econômico-técnicos e sua história

Como se sabe, de início, o cinema existiu sem que a trilha de imagem fosse acompanhada de um som gravado. O único som que

acompanhava a projeção do filme era, mais freqüentemente, a música de um pianista ou de um violonista e, às vezes, de uma pequena orquestra³.

O surgimento do cinematógrafo, em 1895, como dispositivo desprovido de som sincronizado e também o fato de que foi necessário aguardar o primeiro filme sonoro por mais de 30 anos (enquanto, desde de 1911-1912, os problemas técnicos, em sua essência, estavam resolvidos) podem ser explicados em boa parte pelas leis do mercado; se os irmãos Lumière comercializaram sua invenção tão depressa, provavelmente, foi, em parte, para vencer em velocidade Thomas Edison, o inventor do cinetoscópio, que não queria explorá-lo sem ter resolvido a questão do som. Da mesma maneira, a partir de 1912, o atraso comercial na exploração da técnica do som deve-se em grande medida à inércia bem conhecida de um sistema que tem todo o interesse em utilizar, pelo maior tempo possível, as técnicas e os materiais existentes, sem novos investimentos.

O próprio surgimento dos primeiros filmes sonoros tampouco deixa de ser explicado por determinações econômicas (em particular, a necessidade de um efeito de “relançamento” comercial do cinema, no momento em que a grande crise anterior à guerra apresentava o risco de afastar o público).

A história do surgimento do cinema sonoro é bastante conhecida (chegou a fornecer tema para muitos filmes, inclusive o célebre *Cantando na chuva*, de Stanley Donen e Gene Kelly, 1952); quase do dia para a noite, o som tornou-se um elemento insubstituível da representação fílmica. É claro que a evolução das técnicas não se deteve nesse “salto” que foi o surgimento do som; esquematicamente, é possível dizer que, desde essas origens, a técnica avançou em duas grandes direções. Em primeiro lugar, uma diminuição do tamanho da cadeia de registro do som: as primeiras instalações necessitavam de um material muito pesado, transportado em um “caminhão sonoro”, concebido para esse fim (para as rodagens de externas); a invenção da fita magnética foi a etapa mais marcante, desse ponto de

3. Observemos que, muitas vezes, a filmagem dos filmes “mudos” era igualmente acompanhada de um “fundo musical”, em geral tocado por um violonista presente no *set* de filmagem e que se destinava a sugerir a atmosfera buscada pelo diretor.

vista. Por outro lado, o surgimento e o aperfeiçoamento das técnicas de *pós-sincronização* e de *mixagem*, isto é, em linhas gerais, a possibilidade de *substituir* o som gravado diretamente, no momento da filmagem, por um outro som considerado “mais bem adaptado”, e de *acrescentar* a esse som outras fontes sonoras (ruídos suplementares, músicas). Existe, hoje em dia, uma gama de técnicas sonoras que vão da mais carregada (trilha sonora pós-sincronizada com adjunção de ruído, música, efeitos especiais etc.) à mais leve (som sincronizado gravado no momento da filmagem — o que, às vezes, chama-se de “som direto” —, tendo essa técnica experimentado uma revalorização espetacular graças à invenção de materiais portáteis e de câmeras muito silenciosas, por volta do final dos anos 50).

Os fatores estéticos e ideológicos

Essa determinação, que pode parecer mais essencial a nosso propósito, é de fato inseparável da precedente. Simplificando bastante, e correndo o risco de caricaturar um pouco as posições de uns e de outros, é possível dizer que sempre existiram duas atitudes principais a propósito da representação fílmica, encarnadas por dois tipos de cineastas: André Bazin caracterizou os últimos, num texto célebre (“A evolução da linguagem cinematográfica”), como “os que acreditam na imagem” e “os que acreditam na realidade” — em outras palavras, os que fazem da representação um fim (artístico, expressivo) em si e os que a subordinam à restituição o mais fiel possível de uma suposta verdade, ou de uma essência, do real.

São muitas as implicações dessas duas posições (voltaremos a elas a propósito da montagem e da noção de “transparência”); no que diz respeito à reprodução sonora, essa oposição não deixou de se traduzir, muito rapidamente, na forma de diferentes exigências com relação ao som. Desse modo, pode-se dizer, sem forçar muito as coisas, que, pelo menos nos anos 20, existiram dois cinemas sem palavras:

- um cinema autenticamente *mudo* (isto é, literalmente privado da palavra), ao qual, portanto, *faltava* a palavra, e que *exigia* a invenção de uma técnica de reprodução sonora que

fosse fiel, veraz, adequada a uma reprodução visual, ela mesma supostamente bastante análoga ao real (apesar dos defeitos, principalmente a falta de cor);

- um cinema, que, ao contrário, assumiu e buscou sua especificidade na “linguagem das imagens” e na expressividade máxima dos meios visuais; foi o caso, quase sem exceção, de todas as grandes “escolas” dos anos 20 (a “primeira vanguarda” francesa, os cinemas soviéticos, a escola “expressionista” alemã...), para as quais o cinema devia buscar se desenvolver o máximo possível no sentido dessa “linguagem universal” das imagens — quando não na direção de uma “cinelíngua” utópica, da qual tantos escritos dessa época carregam o traço spectral (ver capítulo 4).

Observou-se, muitas vezes, que o cinema sem palavras, cujos meios expressivos são atingidos por um certo coeficiente de irrealismo (não há som, nem cores), favorecia de certo modo o irrealismo da narração e da representação. A época do apogeu do “mudo” também foi, ao mesmo tempo, a que viu culminar o trabalho sobre a composição espacial, o quadro (utilização das íris, das máscaras etc.), e, mais geralmente, sobre a materialidade não-figurativa da imagem (sobre-impressões, ângulos de tomada “trabalhados”) — e, por outro lado, uma época de grande atenção, nos temas dos filmes, ao sonho, ao fantasístico, ao imaginário e também a uma dimensão “cósmica” (Barthélémy Amengual) dos homens e de seus destinos.

Por isso, não é surpreendente que a chegada do “cinema falado” tenha encontrado, a partir dessas duas atitudes, duas respostas radicalmente diferentes. Para alguns, o cinema sonoro, depois falado, foi saudado como a realização de uma verdadeira “vocação” da linguagem cinematográfica — vocação que fora até então *suspensa* por falta de meios técnicos. No limite, chegou-se a considerar que o cinema começava de fato com o cinema falado e que, a partir de então, só devia visar abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real: aliás, essa posição foi adotada principalmente pelos críticos e teóricos, dos quais os mais marcantes (porque os mais coerentes até em seus excessos) são André Bazin e seus epígonos (anos 50).

Para os outros, ao contrário, o som era muitas vezes recebido como um verdadeiro instrumento de degenerescência do cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto. Essa posição foi adotada — às vezes até de maneira excessivamente negativa — por um bom número de diretores, alguns dos quais demoraram muito para aceitar a presença do som nos filmes.

Desse modo, o final dos anos 20 viu florescerem os manifestos sobre o cinema sonoro, como o assinado em conjunto, em 1928, por Alexandrov, Eisenstein e Pudovkin, e que colocava a não-coincidência do som e da imagem como exigência mínima para um cinema sonoro não submetido ao teatro.

Charlie Chaplin, por sua vez, recusou-se veementemente a aceitar um cinema falado que atacava “as tradições da pantomima que tentamos estabelecer na tela com tanta dificuldade e a partir das quais a arte cinematográfica deve ser julgada”. De maneira menos negativa, é possível citar, por exemplo, as reações de Jean Epstein ou de Marcel Carné (então jornalista), que aceitavam como um progresso o surgimento do som, mas que insistiam na necessidade de devolver o mais depressa possível à câmera sua mobilidade perdida.

Atualmente, e apesar de todos os matizes que seria necessário acrescentar a esse juízo, de fato, parece que a primeira concepção, a de um som fílmico que vai no sentido do reforço e do aumento dos efeitos de real, prevaleceu em muito, e que o som é, na maioria das vezes, considerado como um simples adjuvante da analogia cênica oferecida pelos elementos visuais.

De um ponto de vista teórico, contudo, não há qualquer motivo para que as coisas ocorram dessa maneira. Com efeito, a representação sonora e a representação visual não são absolutamente de mesma natureza. Essa diferença, que se deve, é claro, às características de nossos órgãos dos sentidos correspondentes, ouvido e olho, traduz-se principalmente por um comportamento bem diferente com relação ao espaço. Se, como vimos, a imagem fílmica é capaz de evocar um *espaço* semelhante ao real, o som é quase totalmente despojado dessa dimensão espacial. Dessa forma, nenhuma definição de um “campo sonoro” poderia calcar-se na do campo visual,

nem que fosse apenas em virtude da dificuldade de imaginar o que poderia ser um *fora de campo sonoro* (ou seja, um som não perceptível, mas exigido pelos sons percebidos: isso quase não tem sentido).

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou portanto *espacializar* os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem — e, portanto, a garantir entre imagem e som um vínculo biunívoco, “redundante”, poder-se-ia dizer. Essa espacialização do som, que caminha junto com sua *diegetização*, não deixa de ser um paradoxo, se pensarmos que o som fílmico, que sai de um alto-falante geralmente escondido, às vezes múltiplo, está de fato bem pouco ancorado no espaço real de uma sala de projeção (ele como que “flutua”, sem fonte bem definida).

Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem.

Um exemplo impressionante dessa tendência é o trabalho sistemático realizado por Michel Fano nos filmes de Alain Robbe-Grillet; assim, em *L'homme qui ment* (1968), ouve-se durante os créditos vários ruídos (marulho de água, fricção de madeiras, ruídos de passos, explosão de granadas etc.) que, só mais tarde, são justificados pelo filme e, ademais, outros sons (rufo de tambores, assobios, estalido de chicote etc.) que não recebem qualquer justificação.

Numa direção bem diferente, citemos, entre os cineastas que atribuem grande importância ao som direto, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, que integram os “ruídos” em suas adaptações de uma peça de Corneille (*Othon*, 1969), de uma ópera de Schönberg (*Moisés e Arão*, 1975), ou ainda os filmes de Jacques Rivette (*A religiosa Suzanne Simonin*, 1965; *L'amour fou*, 1968), de Maurice Pialat (*Passe ton bac d'abord*, 1979; *Loulou*, 1980), de Manuel de Oliveira (*Amor de perdição*, 1978).

Paralelamente, os teóricos do cinema finalmente começaram a questionar, de maneira mais sistemática, o som fílmico ou, mais exatamente, as relações entre som e imagem. Hoje em dia, encontra-

mo-nos numa fase ainda muito pouco formalizada, em que o trabalho teórico consiste, em sua essência, na *classificação* dos vários tipos de combinações audiovisuais, de acordo com os critérios mais lógicos e gerais possíveis e na perspectiva de uma futura formalização.

Desse modo, a distinção tradicional entre som *in* e som *off* — que por muito tempo foi a única maneira de classificar as fontes sonoras com relação ao espaço do campo e que, planamente calcada na oposição campo/fora de campo, é muito insuficiente — está sendo aos poucos substituída por análises mais sutis, mais desapegadas dos preconceitos do cinema clássico. Muitos pesquisadores atacaram essa questão, mas ainda é cedo demais para propor a menor síntese dessas condutas, todas diferentes e ainda pouco desenvolvidas. No máximo, é possível sublinhar que as várias classificações propostas aqui ou acolá, e às quais remetemos, aparentemente deparam (apesar de seu real interesse, que é destruir o par simplista *in/off*) com uma questão central, a da *fonte sonora* e a da *representação da emissão de um som*. De fato, qualquer que seja a tipologia proposta, ela sempre supõe que se saiba reconhecer um som “cuja fonte está na imagem” — o que, por mais sutil que seja a classificação, desloca, sem resolver, a questão da ancoragem *espacial* do som fílmico. Por isso, a questão do som fílmico e de sua relação com a imagem e com a *diegese* continua sendo ainda uma questão teórica na ordem do dia.

Sugestões de leituras

A analogia figurativa:

METZ, C. “Au delà de l’analogie, l’image”, em *Communications* 15 (1970), Paris (retomado em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 2, Paris, 1972).

ECO, U. “Sémiologie des messages visuels”, em *Communications* 15 (1970).

GAUTHIER, GUY. *Vingt leçons sur l’image et le sens*. Paris, Edilig, 1982.

O efeito de profundidade:

ARNHEIM, R. *Film as art*. Capítulo “Film and reality”. Berkeley, Los Angeles, 1957, pp. 8-34 ou, melhor, o texto alemão original (*Film als Kunst*, reeditado em 1979, capítulo “Weltbild und Filmbild”).

GOMBRICH, E.H. *L’art et l’illusion*. Tradução francesa. Paris, 1971.

MÜNSTERBERG, H. *The film, A psychological study*. 1916, reed. Nova York, 1970, pp. 18-30.

SOURIAU, E. et al. *L’univers filmique*. Paris, 1953, *passim*.

A perspectiva e a profundidade de campo:

BAZIN, A. *Orson Welles*. Paris, 1970, em particular, pp. 53-72.

COMOLLI, J.-L. “Technique et idéologie”, em *Cahiers du cinéma* 229 e 230, 1971, Paris.

FLOCON, A. e TATON, R. *La perspective*. Paris, 1963 (terceira edição, 1978).

FRANCASTEL, P. *Peinture et société*. Paris, 1950 (depois reeditado).

PANOFSKY, E. *La perspective comme “forme symbolique”*. Tradução francesa, Paris, 1975.

O “fora de campo” e o “fora de quadro”:

BAZIN, A. “L’évolution du langage cinématographique”, em *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris (várias edições).

BONITZER, P. *Le regard et la voix*. Paris, 1976.

BURCH, N. *Praxis du cinéma*. Paris, 1969, em particular, pp. 30-51.

EISENSTEIN, S.M. “Hors-cadre”, tradução francesa em *Cahiers du cinéma* 215.

A passagem do cinema mudo ao cinema falado:

Número especial dos *Cahiers de la cinemathèque*, 13-14-15, Perpignan, 1974.

Os problemas teóricos do som fílmico:

AUMONT, J. "Analyse d'une séquence de 'La chinoise'", em *Linguistique et sémiologie* 6, 1978, Lyon.

AVRON, D. "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée", em *Revue d'Esthétique*, número especial, 1973.

BURCH, N. "De l'usage structural du son", em *Praxis du cinema*, pp. 132-148.

CHATEAU, D. e JOST, F. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris, 1979.

DANEY, S. "L'orgue et l'aspirateur", em *Cahiers du cinéma* 278-279.

GARDIES, A. *Approche du récit filmique*. Paris, 1980, principalmente pp. 52-68.

MARIE, M. "Un film sonore, un film musical, un film parlant", em *Muriel, histoire d'une recherche*. Paris, 1975.

ODIN, R. "A propos d'un couple de concepts (son in/son off)", em *Linguistique et sémiologie* 6, 1978, Lyon.

2

A MONTAGEM

O princípio de montagem

Como indicamos anteriormente a respeito da representação fílmica, um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis). A noção de *montagem* inclui essa característica e, portanto, é possível notar de imediato que se trata de uma noção totalmente central em qualquer teorização do fílmico.

Como já fomos levados a observar em outras noções, a de montagem procede, em sua definição mais corrente aplicada a filmes, de uma base empírica: a existência, há muito tempo (quase desde as origens do cinematógrafo), de uma divisão do trabalho na produção de filmes que muito depressa levou à execução em separado, como tantas tarefas especializadas, das diversas fases dessa produção. Num filme (e mais geralmente, no cinema), a montagem é, a

princípio, uma atividade técnica, organizada como profissão e que, no decorrer de suas décadas de existência, determinou as coordenadas e estabeleceu aos poucos certos procedimentos e certos tipos de atividade.

Lembremos brevemente como se apresenta a corrente que leva do roteiro ao filme terminado, no caso de uma produção tradicional: — uma primeira etapa consiste em *decupar* o roteiro em unidades de ação, e eventualmente decupá-las ainda mais para obter unidades de filmagem (*planos*);

— em geral, quando da filmagem, esses *planos* geram muitas *tomadas* (tomadas idênticas, repetidas até que o resultado seja considerado satisfatório pela direção; ou tomadas diferentes, obtidas, por exemplo, “cobrindo-se” a filmagem com muitas câmeras);

— o conjunto dessas tomadas constitui o material bruto, a partir do qual começa o trabalho de montagem propriamente dito, que consiste em pelo menos três operações:

1ª — Uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes).

2ª — Um *agrupamento* dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se, assim, o que é chamado uma “primeira continuidade” ou, no jargão da profissão, um “copião”).

3ª — Finalmente, a determinação, em nível mais preciso, do *comprimento* exato que convém dar a cada plano e *raccords* entre esses planos.

(Observe-se que descrevemos aqui o que se faz normalmente com a trilha de imagem; o trabalho na trilha sonora pode, dependendo do caso, ser conduzido simultaneamente ou após a montagem definitiva da trilha de imagem).

Assim, em seu aspecto original, o de uma técnica especializada entre outras, a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção — sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme. É com referência a esse trabalho do montador (cuja descrição que demos só corresponde ao caso mais comum, mas que pode eventualmente ser transformado em muitos pontos) que geralmente se define a noção de montagem entre os teóricos que trataram dessa questão. Reteremos, por exemplo, a definição proposta por Marcel Martin: “A montagem é a organização dos planos de um

filme em certas condições de ordem e de duração”, definição que confirma amplamente, quanto ao essencial, a da maioria dos autores e que é a tradução, em termos abstratos e gerais, do processo concreto de montagem tal como o descrevemos. Determina, portanto, de maneira mais formal, os dois dados seguintes:

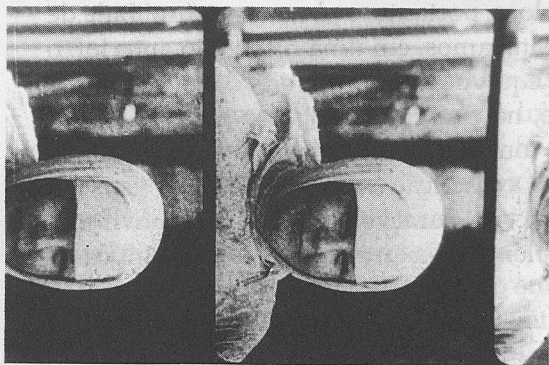
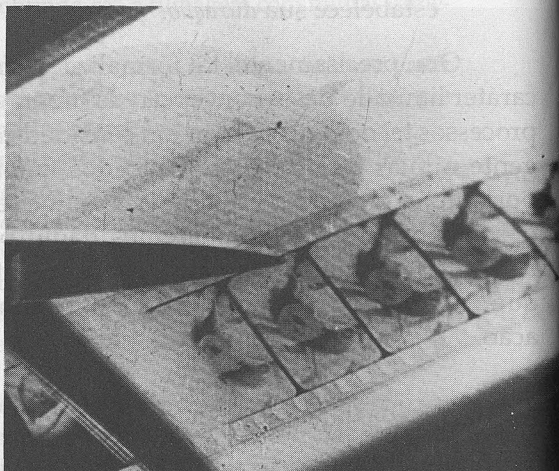
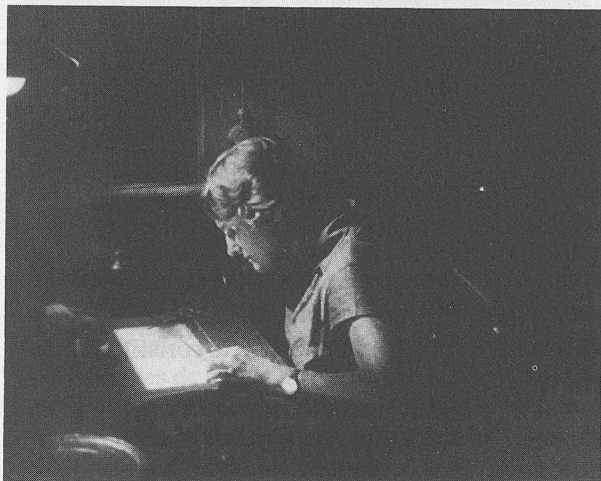
- o *objeto* sobre o qual a montagem se exerce são os *planos de um filme* (ou seja, para explicitar ainda mais: a montagem consiste em manipular planos com o intuito de constituir um outro objeto, o filme);
- as *modalidades* de ação da montagem são duas: ela *organiza* a sucessão das unidades de montagem que são os planos; e estabelece sua *duração*.

Ora, precisamente, tal formalização faz com que se perceba o caráter limitado dessa concepção da montagem e sua submissão aos processos tecnológicos: levar em consideração, de forma mais abrangente e mais teórica, o conjunto dos fenômenos fílmicos conduz, portanto, a pretender estendê-la. É o que tentaremos fazer: a partir dessa definição, que chamaremos daqui por diante de “definição restrita da montagem”, proporemos uma extensão nas duas direções que distinguimos: os objetos da montagem e suas modalidades de ação.

Objetos da montagem

A definição restrita coloca, portanto, o *plano* como “unidade de montagem” canônica: já assinalamos, em uma discussão anterior, o que essa noção podia ter de equivocada, em virtude da forte polissemia¹ do termo. É claro que, no presente caso, esse equívoco é em parte resolvido: o “plano” é considerado aqui segundo uma única de suas dimensões, a que marca a inscrição do tempo no filme (isto é: o plano caracterizado por uma certa duração e por um certo movimento) e, portanto, como equivalente da expressão “unidade (empírica) de montagem”.

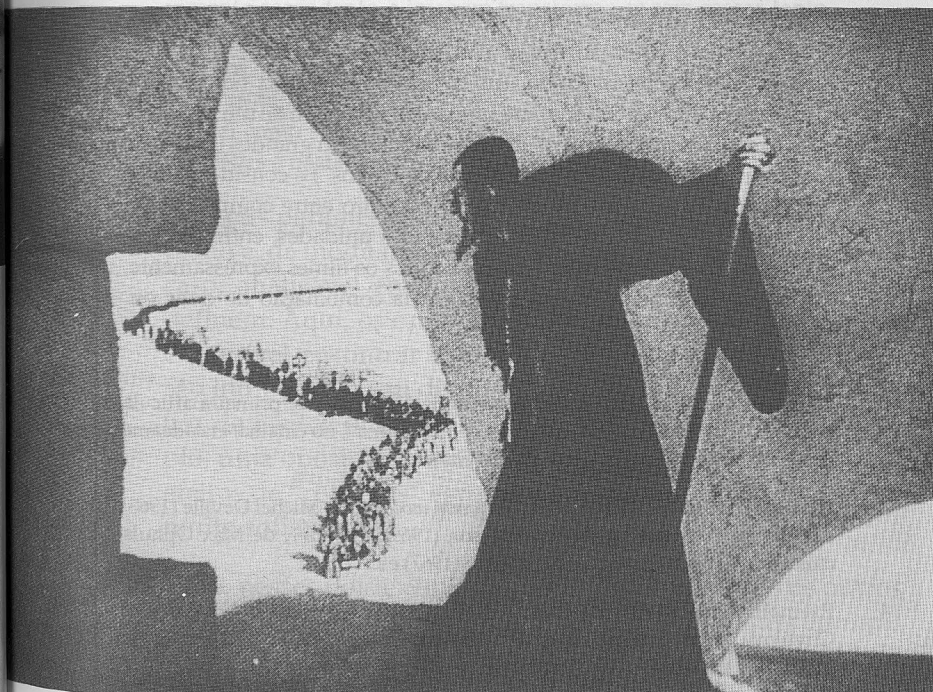
1. Polissemia: pluralidade de sentidos ligados a uma mesma palavra.



Três fotografamas de *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929). De cima para baixo: a montadora, o filme a ponto de ser cortado, um fragmento de filme.

(página seguinte) Dois exemplos de montagem no plano: *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940).

Ivã, o Terrível, de S.M. Eisenstein.



Mas também é possível considerar que as operações de organização e de ordenação que definem a montagem possam ser aplicadas a outros tipos de objeto; assim, distinguiremos:

Partes de filmes (sintagmas² filmicos) de tamanho superior ao plano — Essa formulação um tanto abstrata de fato encerra uma problemática bem real, pelo menos nos filmes narrativos-representativos: geralmente, esses filmes são articulados em um certo número de grandes unidades narrativas sucessivas. Veremos, posteriormente, que o cinema clássico chegou a elaborar uma verdadeira tipologia, relativamente estável no decorrer de sua história, dessas grandes unidades (o que chamaremos, com Metz, de “segmentos” ou “grandes sintagmas”).

Além do problema colocado desse modo, que é o da segmentação dos filmes narrativos, é possível dar dois exemplos concretos relacionados a essa primeira extensão da noção:

— um fenômeno geral, que é o da citação filmica: um fragmento de filme, citado em um outro filme, aí definirá uma unidade facilmente seccionável, de tamanho em geral superior ao do plano e que entra diretamente em relação, nesse nível, com o resto do filme³;

— um exemplo histórico de alcance bem mais restrito; no trabalho realizado com seus alunos para preparar a filmagem de um episódio de ficção, Eisenstein propôs decupar o roteiro em grandes unidades narrativas (batizadas de “complexos de planos”) e considerar dois níveis de decupagem/montagem; o primeiro entre complexos de planos, o segundo dentro dessas grandes unidades, entre planos. Deve-se ainda acrescentar o caso de todos os filmes expressamente construídos a partir da alternância e da combinação de duas ou várias séries narrativas.⁴

2. Sintagma: em lingüística, encadeamento de unidades “de primeira articulação” (= palavras). Por analogia, chamaremos de “sintagma”, no cinema, encadeamentos de unidades sucessivas, por exemplo, de planos.

3. Exemplos: *Benjamin, o despertar de um jovem inocente*, de Michel Deville (1968), citado em *Une femme douce*, de Robert Bresson (1969); *O prazer*, de Max Ophüls (1952), citado em *L'une et l'autre*, de René Allio (1967) etc.

4. Exemplos: *Intolerância*, de D.W. Griffith, 1916; *Alguma coisa de outro*, de Vera Chytilova, 1966; *One plus one*, de Jean-Luc Godard, 1968; *Pocilga*, de Pier-Paolo Pasolini, 1969 etc.

Partes de filme de tamanho inferior ao plano — Ainda nesse caso, essa formulação inclui casos de figura totalmente reais e até banais, aqueles em que se pode considerar um plano passível de se decompor em unidades menores. Pode-se considerar a “fragmentação” de um plano de duas maneiras:

- Em sua duração. Um plano pode bem ser, do ponto de vista do conteúdo, equivalente a uma sequência mais longa: caso clássico do que se chama “plano-sequência” (do qual é a definição) — mas também de muitos planos que não são de fato planos-sequência e onde, todavia, um evento qualquer (movimento de câmera, gesto) é suficientemente marcado para desempenhar o papel de *cesura* e até de verdadeira *ruptura*, ou para acarretar profundas transformações do quadro.

Exemplo (célebre): o plano famoso de *Cidadão Kane* (1940), onde, após nos terem mostrado Susan Alexander no palco da ópera, a câmera sobe, num longo *travelling* vertical, até as abóbadas, terminando nos dois maquinistas. Durante esse movimento ascendente, a imagem transforma-se sem cessar, tanto do ponto de vista da perspectiva quanto do ponto de vista da composição do quadro (que se torna cada vez mais abstrato). Embora filmado de uma só vez, esse plano é imediatamente legível como soma de *efeitos de montagem* sucessivos. (O filme de Welles é bastante rico em casos do gênero.)

- Em seus parâmetros visuais (principalmente espaciais): um plano é, de modo mais ou menos manifesto, dependendo do caso, analisável em função dos parâmetros visuais que o definem. Aqui, os casos de figuras imagináveis (e dos quais é possível encontrar exemplos reais nos filmes existentes) são inúmeros e bem diversificados: para fixar as idéias, isso iria de efeitos plásticos relativamente sumários (por exemplo, uma oposição brutal branco/preto dentro do quadro) a efeitos de “colagens” espaciais que podem, ao contrário, ser muito sofisticadas.

É claro, nesses dois exemplos, assim como em todos os outros casos pertencentes a essa categoria, que não existe qualquer operação de montagem isolável: o jogo do *princípio* de montagem (união de

partes diferentes e até heterogêneas) é produzido, aqui, dentro da própria unidade que o plano é (o que significa, entre outras consequências práticas, que esse gênero de efeito é sempre previsto *antes da filmagem*).

É evidente que se deve acrescentar que, tanto nesse caso como no precedente (o do plano longo), embora os efeitos de montagem possam ser bem nítidos e indubitáveis — como nos exemplos que citamos —, eles jamais são suscetíveis de serem definidos formalmente com o mesmo rigor que a montagem no sentido restrito.

Partes de filme que não coincidem ou não coincidem totalmente com a divisão em planos — É esse o caso, quando se considera o jogo recíproco em um filme de duas instâncias diferentes da representação, sem que esse jogo veja necessariamente suas articulações concordarem com as dos planos. Praticamente, o caso mais notável é o da “montagem” entre a trilha de imagem, considerada em seu conjunto, e a trilha sonora. É possível, aliás, observar que, diferentemente do que assinalamos no caso precedente, aqui há, no caso mais comum (digamos, o do cinema clássico), uma operação que é realmente da ordem da manipulação de montagem — pois a trilha sonora é, na maioria das vezes, fabricada depois e adaptada à trilha de imagens, a partir de medidas determinadas. Todavia, as concepções predominantes sobre o som (dissemos algo a esse respeito no capítulo 1) fazem com que essa operação de montagem seja negada como tal e com que, ao contrário, o filme clássico tenha tendência a apresentar sua trilha sonora e sua trilha de imagem como consubstanciais (e onde devem ser apagados também, tanto em uma como e outra — e em sua relação mútua —, quaisquer vestígios do trabalho de fabricação).

Também, as únicas teorias do cinema em que a relação som-imagem é descrita como um processo de montagem, com todas as suas consequências (entre outras, uma relativa autonomia atribuída à trilha sonora com relação ao desenvolvimento da imagem), são teorias diretamente opostas a qualquer estética clássica da transparência. Voltaremos a esse ponto a propósito de Bazin e de Eisenstein na terceira parte deste capítulo.

É certo que, em todos os casos que acabamos de evocar, estamos mais ou menos longe, não apenas da definição inicialmente colocada da montagem (definição restrita), mas também, às vezes, de uma operação de montagem real. Contudo, se é possível considerar que, em todos os casos, existe algo que pertence à ordem da montagem é que sempre se trata do relacionamento de dois ou muitos elementos (de mesma natureza ou não), esse relacionamento produzindo este ou aquele efeito particular não contido em nenhum dos elementos iniciais tomados isoladamente. Na segunda parte deste capítulo, voltaremos a essa definição da montagem como produtividade e assinalaremos seus limites na terceira parte.

É possível ir ainda mais longe na extensão do conceito de montagem e chegar até a considerar objetos que não são mais partes de filmes. Esse enunciado, mais ainda do que os três precedentes, pode parecer longe das realidades fílmicas; de fato, é bastante abstrato, e o caso ao qual se refere é antes citado como eventualidade “de princípio”; não é certo que ele não leve a uma definição extensiva demais, que acabaria por tirar qualquer consistência do conceito.

Nessa perspectiva, seria possível, por exemplo, definir como uma “montagem” de filmes entre si: diversos filmes de um mesmo cineasta ou de uma mesma escola; filmes sobre o mesmo assunto; filmes que constituem um gênero ou subgênero etc. Não insistiremos nisso.

Modalidades de ação da montagem

Voltando rapidamente à definição restrita, constatamos que ela é, nesse ponto, muito mais satisfatória e completa do que no que se refere aos *objetos* da montagem. De fato, ela destina ao princípio de montagem um papel de organização de elementos do filme (os planos — e estendemos, nas páginas precedentes, esse campo de aplicação), de acordo com critérios de *ordem* e de *duração*. Se mencionamos novamente os múltiplos objetos muito diversos evocados em “Objetos da montagem”, vemos que nos basta, para cobrir o conjunto dos casos possíveis, acrescentar a esses dois critérios o da composição na simultaneidade (ou, mais simplesmente, a operação de *justaposição*). Com esses três tipos de operação — justaposição (de

elementos homogêneos ou heterogêneos), organização (na contigüidade ou sucessibilidade), fixação da duração — mostramos todas as eventualidades que encontramos (e, o que é mais importante, todos os casos concretos praticamente imagináveis e atestáveis).

Definição “ampliada” da montagem

Considerando tudo isso, estamos agora em condições de definir a montagem de maneira mais ampla — não mais unicamente a partir da base empírica fornecida pela prática tradicional dos montadores, mas a partir de uma consideração de todas as manifestações do princípio de montagem no campo fílmico.

Colocaremos, portanto, a seguinte definição (que vamos designar a partir de agora como “definição ampliada da montagem”):

“A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.”

Observemos, entre outras coisas, que essa definição não contradiz aquela colocada por Christian Metz, para quem a montagem “no sentido amplo” é a “organização combinada das co-ocorrências sintagmáticas na cadeia fílmica”, e que distingue três modalidades principais de *manifestação* dessas relações “sintagmáticas” (= relações de encadeamento):

- a “colagem” (de planos isolados uns com os outros);
- o movimento de câmera;
- a co-presença de vários motivos num mesmo plano.

Nossa própria descrição é ainda mais “ampliada”. É claro, repetamos, que essa ampliação só tem interesse em uma perspectiva teórica e analítica.

Funções da montagem

A “definição ampliada” que acabamos de dar coloca a montagem como algo que afeta um certo número de “objetos fílmicos” diversos e que funciona segundo três grandes modalidades. Vamos

agora examinar, sempre de acordo com o mesmo desígnio (ou seja, construção de um embrião de modelo formal coerente, capaz de justificar todos os casos reais), a questão das *funções* da montagem.

Como na exposição precedente, vamos começar estimando a abordagem estética tradicional dessa questão; mas, se essa abordagem, como a dos objetos e modalidades da montagem, inspira-se fortemente na prática, que ela reflete de maneira empírica, dessa vez não resulta, como veremos, em definições simples.

Em primeiro lugar, decerto, não é inútil acabar com um equívoco no plano do vocabulário. O que designamos por *funções* da montagem (e que responde à questão: “O que a montagem produz neste ou naquele caso?”) foi chamado, muitas vezes, principalmente pelos representantes dessa corrente empírica, de *efeitos* da montagem. É claro que a diferença prática é pequena entre a idéia de *função* e a de *efeito* da montagem. Se nos atermos estritamente ao primeiro termo é por dois tipos de razão:

- a palavra “efeito” remete a algo que se pode constatar efetivamente: adapta-se melhor, portanto, a uma descrição de casos concretos — enquanto o termo “função”, mais abstrato, está mais bem situado numa tentativa de vocação formalizante (mesmo se é importante assegurar-se da existência, ou da possibilidade, de atualizações reais dos casos que teremos de examinar);
- por outro lado, a palavra “efeito” pode gerar uma confusão (muitas vezes cometida implicitamente) entre “efeitos de montagem” e *efeito-montagem*, que é o termo pelo qual certos teóricos (por exemplo, Jean Mitry) designam o que chamamos “princípio de montagem” ou “montagem ampliada”.

Abordagem empírica

As considerações tradicionais sobre as funções da montagem sustentam-se, em primeiro lugar, na consideração das condições históricas do surgimento e do desenvolvimento da montagem (no sentido restrito). Sem entrar em detalhes nessa história, é de fato muito importante observar que muito cedo o cinema utilizou a colocação de muitas imagens “em sequência” com fins narrativos.

Houve muitas controvérsias entre historiadores quanto à datação precisa desse surgimento da montagem “pela primeira vez” em um filme de ficção. Como todas as questões análogas, essa é de difícil solução: os primeiros filmes de Georges Méliès (1896) já são compostos de muitos planos; mas em geral considera-se que, se ele é o inventor do “filme narrativo”, não usa de fato a montagem e que seus filmes são no máximo *sucessões de quadros*. Entre os grandes precursores e inventores de uma montagem de fato utilizada como tal, cita-se o americano E.S. Porter, com sua *Vida de um bombeiro americano* (1902) e, principalmente, *The great train robbery* (1903).

Em todo caso, todos os historiadores concordam em considerar que o efeito estético principal do surgimento da montagem foi uma *libertação da câmera*, até então presa ao plano fixo. É de fato um paradoxo muitas vezes assinalado que, enquanto o caminho mais direto para uma mobilização da câmera parece ter sido, logicamente, o do movimento de câmera, a montagem teve um papel muito mais decisivo nas duas primeiras décadas do cinema. Confirmando o que diz Christian Metz, a “transformação do cinematógrafo em cinema operou-se em torno dos problemas de sucessão de várias imagens, muito mais do que em torno de uma modalidade suplementar da própria imagem”.

Por isso, a função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro — mas também porque a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é a sua *função narrativa*. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador.

Essa função “fundamental” e até “fundadora” da montagem é, na maioria das vezes, oposta a uma outra grande função, às vezes considerada como exclusiva da primeira, e que seria uma *montagem expressiva* — isto é, uma montagem que “não é um meio, mas um

fim” e que “visa a exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma idéia” (Marcel Martin).

Essa distinção entre uma montagem que visasse essencialmente ser o instrumento de uma narração clara e uma que visasse produzir choques estéticos eventualmente independentes de qualquer ficção, reflete bem evidentemente, na questão particular da montagem, um antagonismo cuja manifestação já lemos em outra parte (principalmente a propósito do som). Está fora de dúvida que, definida dessa maneira “extremista”, sem qualquer referência à ficção, a própria idéia de uma “montagem expressiva” quase só teve de se atualizar em estado puro em alguns filmes do período mudo (por exemplo, os filmes da vanguarda francesa). A imensa maioria dos filmes, mesmo mudos, recorre de fato a ambas “categorias” de montagem.

A fraqueza e o caráter artificial dessa distinção entre dois tipos de filme levaram rapidamente à consideração de que, de fato, além de sua função central (narrativa), a montagem também deveria encarregar-se de produzir no filme um certo número de outros efeitos. É nesse ponto que as descrições empíricas das funções da montagem, na própria proporção de seu empirismo, divergem amplamente, enfatizando alternadamente esta ou aquela função e, principalmente, definindo-as com base em pressupostos ideológicos gerais que nem sempre são claramente explicitados. Na terceira parte, voltaremos a essa questão das motivações das várias teorias da montagem. Assinalemos apenas, por enquanto, o caráter muito geral e até vago dessas funções “criadoras” designadas para a montagem. Marcel Martin (que consagra longos estudos, bastante pertinentes, à questão) afirma que a montagem cria o movimento, o ritmo e a “idéia”: grandes categorias de pensamento, que aliás não deixam de confirmar a dita função narrativa e quase não permitem seguir adiante na formalização.

Descrição mais sistemática

Essa abordagem empírica e descritiva da qual acabamos de falar, está longe de não ter interesse: sempre permanecendo próxima do que a história das formas fílmicas verificou, ela recenseou, em

seus melhores exemplos, o essencial das funções pensáveis da montagem — que agora só temos de tentar organizar mais racionalmente.

A montagem “produtiva” — Antes de mais nada, é necessário definir bem essa noção, à qual acabamos de aludir, de montagem “criadora” ou “produtiva” (e que está ligada à própria idéia de possíveis “efeitos” da montagem). Observemos, em primeiro lugar, que essa noção é bastante antiga (apareceu desde as primeiras tentativas de reflexão teórica sistemática sobre o cinema):

Encontramos em Béla Balázs, em 1930, a seguinte definição: é produtiva “uma montagem graças à qual apreendemos coisas que as próprias imagens não mostram”.

E, de maneira mais ampla e clara, em Jean Mitry (em 1963): o efeito-montagem (isto é, a montagem como produtividade) “resulta da associação, arbitrária ou não, de duas imagens que, relacionadas uma com a outra, determinam na consciência que as percebe uma idéia, uma emoção, um sentimento estranhos a cada uma delas isoladamente”.

Vemos, portanto, que essa noção se apresenta de fato como uma verdadeira *definição* do princípio de montagem, dessa vez do ponto de vista de seus efeitos: a montagem poderia ser definida, de maneira bem geral, como “a colocação, lado a lado, de dois elementos filmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz” — definição importante que, no fundo, só faz manifestar e justificar o lugar capital atribuído em todos os tempos à noção de montagem no cinema, em todos os tipos de abordagem teórica.

De fato, qualquer tipo de montagem, qualquer utilização da montagem, é “produtiva”: a montagem narrativa mais “transparente”, assim como a montagem expressiva mais abstrata, visam ambas a *produzir*, a partir do confronto, o choque entre elementos diferentes, este ou aquele tipo de efeito; qualquer que seja a importância, às vezes considerável em certos filmes, do que está em jogo *no momento* da montagem (isto é, do que a manipulação do material filmado pode trazer com relação à concepção preliminar do filme) — a montagem como *princípio* é, por natureza, uma técnica de produção

(de significações, de emoções). Em outras palavras: a montagem sempre se define também por suas funções.

Abordemos essas próprias funções, das quais distinguiremos três tipos principais:

Funções sintáticas — A montagem garante relações “formais”, detectáveis como tal, mais ou menos independentes do sentido, entre os elementos que reúne. Essas relações são essencialmente de dois tipos:

- Efeitos de *ligação* ou, ao contrário, de *disjunção*, e mais amplamente todos os efeitos de pontuação e de demarcação.

Para dar um exemplo muito clássico, sabe-se que a figura chamada “dupla exposição” recebeu, no decorrer da história dos filmes, várias significações (foi, por exemplo, associada por muito tempo, de maneira quase sistemática, à idéia de *flashback* — valor que hoje absolutamente não é mais o único).

A produção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos (caso particular dessa função sintática), em especial, é a que define o *raccord* no sentido estrito do termo, no qual essa ligação formal vem reforçar uma continuidade da própria representação (voltaremos a isso um pouco adiante).

- Efeitos de *alternância* (ou, ao contrário, de linearidade).

Da mesma forma que as diversas formas historicamente verificadas de ligação ou de demarcação, a alternância de dois ou muitos motivos é uma característica formal do discurso fílmico que não compromete por si só uma significação unívoca. Observa-se há muito tempo (a idéia encontra-se entre os primeiros teóricos da montagem, de Pudovkin a Balázs) que, dependendo da natureza do conteúdo dos planos (ou dos segmentos) envolvidos, a alternância podia significar a simultaneidade (caso da “montagem alternada” propriamente dita) ou podia exprimir uma comparação entre dois termos desiguais com relação à *diegese* (caso da “montagem paralela”) etc.

Funções semânticas — Essa função é certamente a mais importante e universal (a que a montagem *sempre* garante); de fato, abran-

ge casos extremamente numerosos e variados. De modo talvez artificial, distinguiremos:

- a produção do sentido denotado — essencialmente espaço-temporal — que compreende, no fundo, o que a categoria da montagem “narrativa” descrevia: a montagem é um dos principais meios de produção do espaço fílmico e, de maneira geral, de toda a diegese;
- a produção de sentidos conotados, eles próprios bem diversos em sua natureza, ou seja, todos os casos em que a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação etc.

É impossível dar aqui uma tipologia real dessa função da montagem, justamente em virtude da extensão quase indefinida da noção de conotação: o sentido pode ser produzido pela relação de qualquer elemento com qualquer outro elemento, mesmo de natureza completamente diferente.

É claro que não faltam exemplos clássicos para ilustrar, entre outras coisas, a idéia de comparação ou de metáfora: lembramo-nos dos planos de Kerenski, colados aos de um pavão mecânico (símbolo de vaidade) em *Outubro*, de Eisenstein (1927); do rebanho de carneiros que sucede ironicamente um plano de multidão humana em *Tempos modernos*, de Chaplin (1936); de um plano de galinhas cacarejantes, vivo comentário dos mexericos em *Fúria*, de Fritz Lang (1936) etc. Mas esse não passa de um caso muito particular, relativo à montagem de dois planos sucessivos.

É a propósito dessas funções semânticas que ocorreram, como veremos, as polêmicas sobre o lugar e o valor da montagem no cinema, que atravessaram toda a teoria do filme.

Funções rítmicas — Essa função foi igualmente reconhecida e muito cedo reivindicada — e, às vezes, até *contra* a precedente (é principalmente o caso dos adeptos do “cinema puro” dos anos 20). Entre outras coisas, propôs-se a caracterizar o cinema como “música da imagem”, verdadeira combinatória de ritmos. De fato, como Jean Mitry mostrou, numa análise muito sutil à qual só se pode remeter, não existe, por assim dizer, nada em comum entre o ritmo fílmico e

o ritmo musical (essencialmente, porque a visão, se é excelentemente armada para perceber proporções — isto é, ritmos espaciais — percebe muito mal os ritmos de duração, aos quais o ouvido é muito sensível). O ritmo fílmico apresenta-se, portanto, como a sobreposição e a combinação de dois tipos de ritmo totalmente heterogêneos:

- *ritmos temporais*, que acharam uma maneira de se instaurar na trilha sonora — embora não se deva excluir, em absoluto, a possibilidade de jogar com durações de formas visuais (o cinema “experimental” em seu conjunto é muitas vezes tentado pela produção de tais ritmos visuais);
- *ritmos plásticos*, que podem resultar da organização das superfícies no quadro ou da distribuição das intensidades luminosas, das cores etc. (problema clássico dos teóricos da pintura do século XX, como Klee ou Kandinsky).

Naturalmente, distinguindo três tipos de funções, afastamos de uma descrição imediata das *figuras* concretas de montagem, que se apresentam como dando lugar a vários efeitos simultâneos, como um exemplo bastará para demonstrar:

Tome-se uma figura muito banal, o “*raccord* sobre um gesto”, que consiste em juntar dois planos de forma que o fim do primeiro e o início do segundo mostrem, respectivamente (e sob pontos de vista diferentes), o início e o final de um mesmo gesto. Esse *raccord* vai produzir (pelo menos):

- um efeito sintático de *ligação* entre os dois planos (pela continuidade do movimento aparente em ambas as partes da colagem);
- um efeito semântico (narrativo), na medida em que essa figura faz parte do arsenal das convenções clássicas destinadas a traduzir a continuidade temporal;
- eventuais efeitos de sentidos conotados (dependendo da distância entre os dois enquadramentos e da natureza do próprio gesto);

- um possível efeito rítmico, ligado à cesura introduzida dentro do movimento.

A idéia de descrever “espécies de montagem” e de construir suas tipologias também é muito antiga; traduziu-se, por muito tempo, pela elaboração de “planilhas” (= grades) de montagem. Essas planilhas, muitas vezes baseadas, mais ou menos diretamente, na própria prática de seus autores, são sempre interessantes; mas seu desígnio, na maioria dos casos, é um pouco confuso, e aí trata-se tanto de um catálogo de “receitas” destinadas a alimentar a prática de realização de filmes quanto de uma classificação teórica dos efeitos da montagem. Com relação à nossa classificação, elas definem *tipos complexos* de montagem, por combinação de diversos traços elementares, tanto no que se refere aos objetos quanto às modalidades de ação e os efeitos buscados. Isso quer dizer que a própria noção de “planilha” de montagem, que decerto assinalou uma etapa importante na formalização da reflexão sobre o cinema, está hoje amplamente ultrapassada.

Para terminar, vamos dar rapidamente alguns exemplos dessas “planilhas”:

Sem pretender ser sistemático, Balázs enumera um certo número de tipos de montagem: “ideológica”, metafórica, poética, alegórica, intelectual, rítmica, formal e subjetiva.

Pudovkin dá uma nomenclatura diferente, decerto mais racional: antítese, paralelismo, analogia, sincronismo, *leitmotiv*.

O próprio Eisenstein (em uma perspectiva, é verdade, bastante particular) propôs a seguinte classificação: montagem métrica, rítmica, tonal, harmônica, intelectual.

Ideologias da montagem

Por maior que tenha sido nossa preocupação de jamais perder de vista a realidade concreta dos fenômenos filmicos, a construção do conceito de montagem ampliado à qual acabamos de nos entregar — construção que implicava que assumíssemos um ponto de vista tão geral e “objetivo” quanto fosse possível — mascarou-nos um fato

histórico essencial: se a noção de montagem é tão importante para a teoria do cinema, é também (e talvez essencialmente) porque foi o local e o desafio de confrontos extremamente profundos e duráveis entre duas concepções radicalmente opostas do cinema.

A história dos filmes a partir do final dos anos 10 e a história das teorias do cinema desde suas origens manifestam, de fato, a existência de duas tendências que, sob os nomes de diversos autores e escolas e sob formas variáveis, praticamente não cessaram de se opor de maneira freqüentemente muito polêmica:

- uma primeira tendência é a de todos os cineastas e teóricos, para quem a montagem, enquanto técnica de produção (de sentidos, de afetos), é mais ou menos considerada o elemento dinâmico essencial do cinema. Como indica a expressão “montagem-rei”, às vezes utilizada para designar, entre os filmes dos anos 20, aqueles (principalmente os soviéticos) que representaram esta tendência, baseia-se em uma valorização muito forte do princípio de montagem (e até, em alguns casos extremos, em uma avaliação exagerada de suas possibilidades);
- ao contrário, a outra tendência baseia-se em uma desvalorização da montagem enquanto tal e na submissão estrita de seus efeitos à instância narrativa ou à representação realista do mundo, consideradas como o desígnio essencial do cinema. Esta tendência, aliás amplamente predominante na maioria da história dos filmes, é muito bem descrita pela noção de “transparência” do discurso fílmico, à qual voltaremos logo adiante.

Vamos repetir: embora essas tendências tenham sido encarnadas e especificadas de maneiras muito diferentes de acordo com as épocas, não deixa de ser verdade que seu antagonismo definiu, até os nossos dias, duas grandes ideologias da montagem — e, correlativamente, duas grandes abordagens ideológico-filosóficas do próprio cinema como arte da representação e da significação com vocação de massa.

Está fora de questão apresentar em poucas páginas um quadro detalhado de todas as atitudes adotadas sobre o assunto desde os anos 60. Por esse motivo, por manifestarem ambas de maneira radical e quase extremista, respectivamente, cada uma dessas duas posições, escolhemos expor e opor os sistemas teóricos de André Bazin e de S.M. Eisenstein. Não estamos dizendo que um ou outro seria necessariamente um “líder” da primeira ou da segunda escola (aliás, os tipos de influência que eles conseguiram exercer são bem diferentes): se estamos escolhendo os dois é porque ambos elaboraram um sistema estético, uma teoria do cinema de certa coerência; porque, tanto em um quanto em outro, os pressupostos ideológicos são afirmados com muita nitidez e porque, finalmente, ambos atribuem à questão da montagem — em seus sentidos opostos — um lugar central em seu sistema.

André Bazin e o cinema da “transparência”

O sistema de Bazin baseia-se em um postulado ideológico de base, articulado em duas teses complementares, que seria possível formular da seguinte maneira:

- na realidade, no mundo real, nenhum evento jamais é dotado de um sentido totalmente determinado *a priori* (é o que Bazin designa pela idéia de uma “ambigüidade imanente ao real”);
- a vocação “ontológica” do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve portanto produzir representações dotadas da mesma “ambigüidade” — ou se esforçar para isso.

Em particular, essa exigência se traduz para Bazin pela necessidade, para o cinema, de reproduzir o mundo real em sua continuidade física e factual. Assim, em “Montagem proibida”, afirma que:

“a especificidade cinematográfica reside no simples respeito fotográfico da unidade da imagem” — tese da qual avaliaremos tudo o que pode ter de paradoxal e provocador com relação a outras concepções da “especificidade” do cinema

(principalmente aquela que a procura, justamente, no jogo da montagem). Aliás, no mesmo texto, Bazin desenvolve essa asserção, da seguinte maneira: “É necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica.”

Ideologicamente falando, o essencial das concepções de Bazin reside nesses poucos princípios, que o conduzem a reduzir consideravelmente o lugar concedido à montagem.

Sem pretender dizer tudo, descreveremos essas concepções relativas à montagem de acordo com os três seguintes eixos:

A “montagem proibida” — Trata-se, na verdade, de um caso que, segundo o próprio André Bazin, é totalmente particular, mas que, para nós, será justamente precioso como caso-limite (e, portanto, como manifestação particularmente clara dos princípios em jogo). A definição desse caso particular é dada dessa forma por Bazin:

“Quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem é proibida. Ela readquire seus direitos toda vez que o sentido da ação já não depende da contigüidade física — mesmo se esta estiver implicada” (André Bazin, “Montage interdit”, em *Qu'est-ce que le cinéma?*).

Naturalmente, essa definição só tem significado se dissermos o que consideramos o “essencial” de um “evento” (o “sentido” da ação). Vimos que, para Bazin, o principal é de fato o evento como pertencente ao mundo real ou a um mundo imaginário análogo ao real, isto é, enquanto sua significação não é “determinada *a priori*”. Conseqüentemente, para ele, “o essencial do evento” só pode designar precisamente essa famosa “ambigüidade”, essa ausência de significação imposta à qual ele dá tanto valor. Para ele, portanto, a montagem será “proibida” (notemos de passagem a *normatividade* característica do sistema de Bazin) toda vez que o evento real — ou, antes, o evento *referencial* do evento *diegético* em questão — for fortemente “ambíguo”: toda vez, por exemplo, que o resultado do evento for imprevisível (pelo menos, em princípio).

O exemplo privilegiado no qual ele insiste é aquele que coloca cara a cara na diegese dois antagonistas quaisquer: por exemplo, um caçador e sua presa; são, por excelência, eventos cujo resultado é indeterminado (o caçador pode ou não pegar a presa; em alguns casos, pode até — e isso fascina Bazin — ser devorado por ela) e, a partir desse momento, aos olhos de Bazin, qualquer resolução desse evento pelo jogo da montagem — por exemplo, de uma montagem alternada, uma série de planos sobre o caçador, uma série de planos sobre a presa — é puro engodo.

A transparência — Naturalmente, em um grande número (na maior parte?) de casos práticos, a montagem não terá de ser estritamente “proibida”: o evento poderá ser representado por meio de uma sucessão de unidades fílmicas (isto é, para Bazin, planos) descontínuos — contanto que essa descontinuidade, precisamente, seja tão *mascarada* quanto possível: é a famosa noção de “transparência” do discurso fílmico, que designa uma estética particular (mas bem difundida e até dominante) do cinema, segundo a qual a função essencial do filme é *mostrar* os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme. O essencial dessa concepção é definido desta maneira por Bazin:

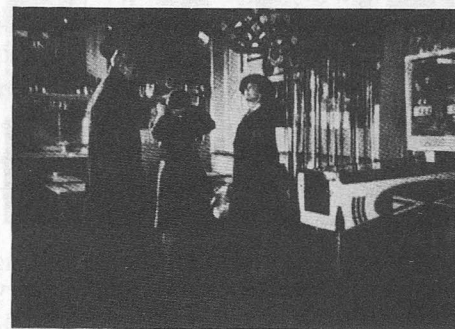
“Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea” (André Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, 1972, pp. 66-67).

— Assim, vemos que, nesse sistema, e de modo muito coerente, o que é considerado principal é sempre “um evento real” em sua “continuidade” (e é evidentemente com esse pressuposto que poderíamos relacionar com mais proveito uma crítica de Bazin).

A montagem e os *raccords*: alguns exemplos em *Muriel*, de Alain Resnais (1963).



plano 32



plano 33

Raccord em continuidade de movimento sobre o gesto de um personagem.



plano 56

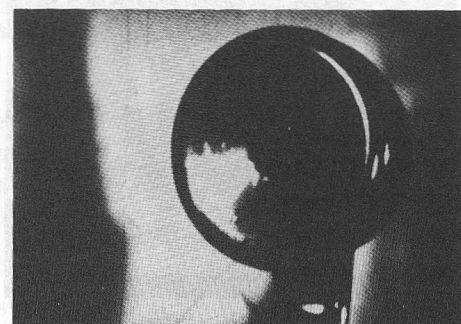


plano 57

Raccord em campo contra-campo com efeito.

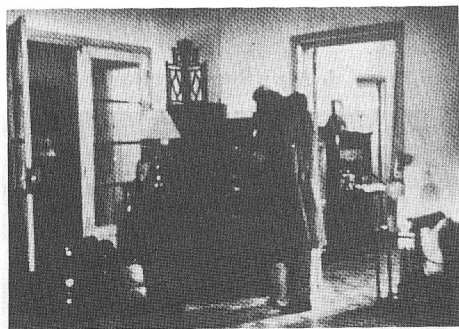


plano 489



plano 490

Raccord em plano subjetivo: Alphonse vai colocar o telefone no gancho.

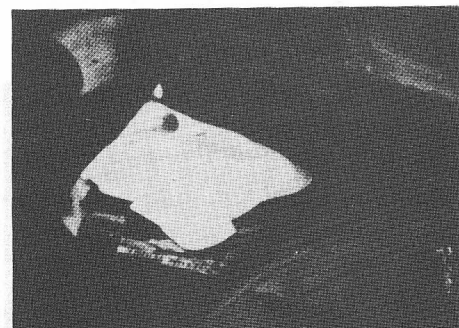


plano 497

Raccord no eixo que coloca em relevo o movimento de um personagem: Hélène se joga nos braços de Alphonse.



plano 498



plano 623

Raccord sobre o gesto de um personagem: Bernard abre uma gaveta com brutalidade e vira a cabeça para Hélène, fora de campo.

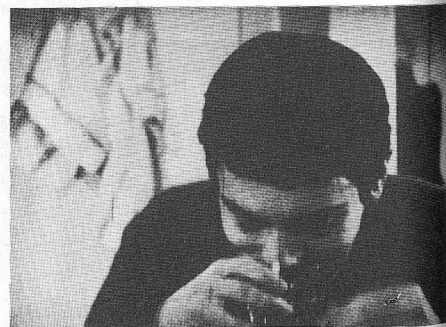


plano 624



plano 633

Raccord com elipse marcada acentuando o gesto de um personagem. O plano 633 mostra os personagens preparando uma refeição. O plano 634 encadeia-se bruscamente sobre Bernard sentado e bebendo.



plano 634

Concretamente, essa “impressão de continuidade e de homogeneidade” é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de “cinema clássico” — e cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*. O *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do “cinema clássico”, seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*.

A linguagem clássica determinou um grande número de figuras de *raccords*; é impossível citarmos todas. As principais são:

— o *raccord* sobre um olhar: um primeiro plano mostra-nos um personagem que olha algo (em geral fora de campo); o plano seguinte mostra o objeto desse olhar (que pode, por sua vez, ser um outro personagem olhando o primeiro: tem-se então o que se chama um “campo/contracampo”);

— o *raccord* de movimento: um movimento que, no primeiro plano, é dotado de uma determinada velocidade e de uma determinada direção vai ser repetido no plano seguinte (sem que o suporte dos dois movimentos seja forçosamente o mesmo objeto *diegético*), com uma direção idêntica e uma velocidade aparente comparável;

— o *raccord* em um gesto: um gesto feito por um personagem começa no primeiro plano, termina no seguinte (com mudança de ponto de vista);

— o *raccord* no eixo: dois momentos sucessivos (eventualmente separados por uma leve elipse temporal) de um mesmo evento são tratados em dois planos, o segundo sendo filmado seguindo a mesma direção, mas tendo a câmera se aproximado ou afastado com relação ao primeiro.

Essa lista está longe de ser exaustiva: permite contudo constatar que o “*raccord*” pode funcionar colocando em jogo tanto elementos *puramente formais* (movimento — independentemente de seu suporte) quanto elementos *plenamente diegéticos* (um “olhar” representado).

Observemos que, sobre esse ponto, o sistema de Bazin foi retomado e amplificado por uma tradição “clássica” da estética do filme. Vamos encontrar, por exemplo, em Noël Burch, uma descrição bem detalhada das diversas funções do *raccord* de acordo com os vários afastamentos espaciais e temporais que ele assinala.

A recusa da montagem sem *raccord* — Consequência lógica das considerações precedentes, Bazin recusa-se a levar em consideração a existência de fenômenos de montagem que não a passagem de um plano ao seguinte. A manifestação mais espetacular dessa recusa pode provavelmente ser lida na maneira como ele valoriza (em particular em Orson Welles) a utilização da filmagem em profundidade de campo e em plano-sequência, que, segundo ele, produz, de maneira unívoca, um “lucro de realismo”. De fato se, para Bazin, a montagem só pode *reduzir* a ambigüidade do real, forçando-a a adquirir um sentido (forçando o filme a se tornar discurso), ao contrário, a filmagem em planos longos e profundos, que mostra “mais” realidade em um único e mesmo pedaço de filme e que coloca tudo o que mostra em pé de igualdade diante do espectador, deve logicamente ser mais respeitadora do “real”.

“Ao contrário do que se poderia acreditar a princípio, a ‘decupagem’ em profundidade é mais carregada de sentido do que a decupagem analítica. Não é menos abstrata do que a outra, mas o suplemento de abstração que integra na narrativa lhe vem precisamente de um exagero de realismo. Realismo de certo modo ontológico, que restitui ao objeto e ao cenário sua densidade de ser, seu peso de presença, realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano dos fundos, realismo psicológico, que recoloca o espectador nas verdadeiras condições da percepção, que jamais é completamente determinada *a priori*” (André Bazin, *Orson Welles*, p. 70).

Ainda aí, podemos notar que, se essas observações são totalmente coerentes com a verdadeira obsessão da continuidade que define o sistema de Bazin, elas procedem de uma certa cegueira com relação ao que, nos filmes de onde tiram o pretexto (sobretudo *Cidadão Kane*), viria a contradizê-las muito diretamente: desse modo, no filme de Welles, longamente analisado por Bazin, a profundidade de campo é utilizada, pelo menos, tanto para produzir efeitos de

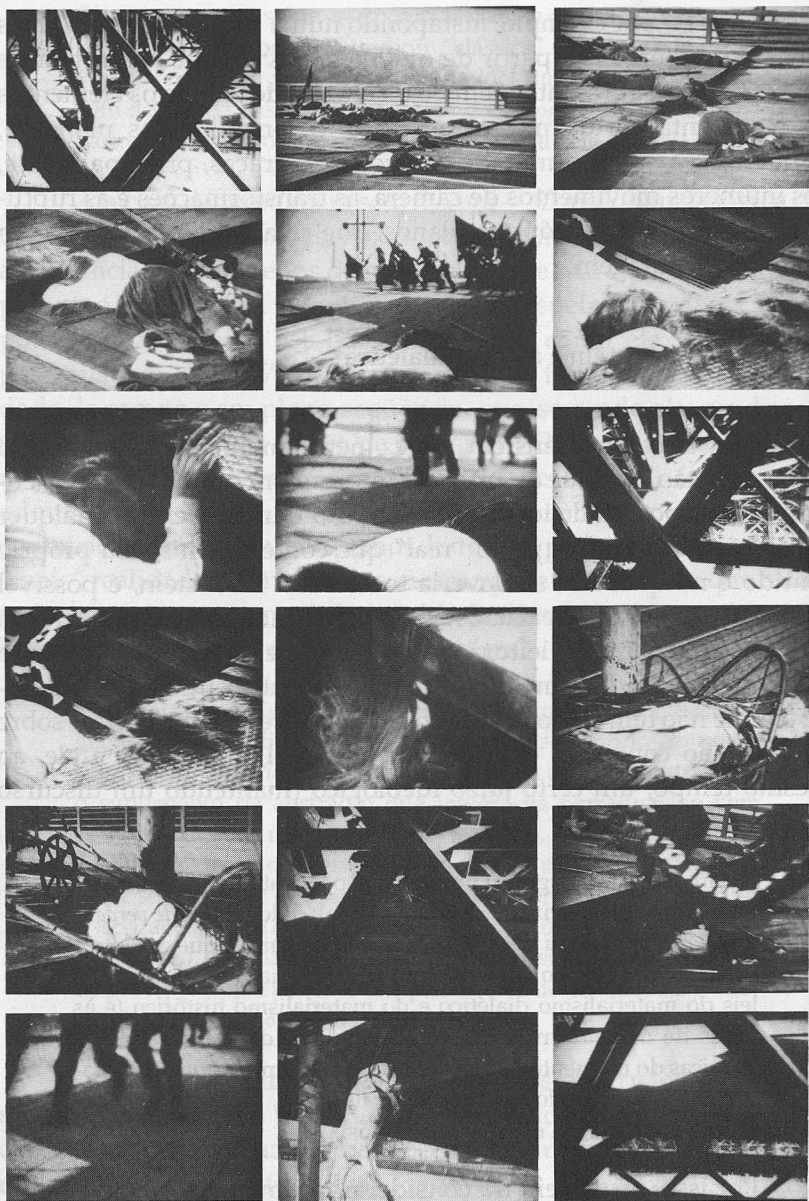
montagem — por exemplo, justapondo numa mesma imagem duas cenas representadas a partir de modos relativamente heterogêneos — quanto para apresentar “em pé de igualdade” todos os elementos da representação; da mesma maneira, o tamanho dos planos é, muitas vezes, a oportunidade de produzir, graças, principalmente, aos inúmeros movimentos de câmera, as transformações e as rupturas, no interior dos próprios planos, que se aparentam muito com efeitos de montagem.

S.M. Eisenstein e a “cine-dialética”

O sistema de Eisenstein, talvez menos monotemático do que o de Bazin, é tão coerente quanto o último, em um sentido radicalmente oposto. O postulado ideológico que o fundamenta exclui qualquer consideração de um suposto “real” que conteria em si seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico).

É claro que aqui surge um problema não levantado pela teoria de Bazin (ou, antes, deixado de lado por ela): o do *critério de verdade* de tal discurso. Para Eisenstein, a escolha é clara: o que garante a verdade do discurso proferido pelo filme é sua conformidade às leis do materialismo dialético e do materialismo histórico (e às vezes de maneira mais brutal: sua conformidade com as teses políticas do momento). Se existe para Bazin um critério de verdade, ele está incluído no próprio real: isto é, ele baseia-se, em última instância, na existência de Deus.

Por isso, Eisenstein irá considerar o filme menos como representação do que como discurso articulado — e sua reflexão sobre a montagem consiste precisamente em definir essa “articulação”. Aqui, também, distinguiremos três eixos principais.



Um exemplo particularmente revelador das concepções de Eisenstein sobre a montagem em *Outubro* (1927).



Outubro, de S.M. Eisenstein (1927).

O fragmento e o conflito — A noção de “fragmento”, que é absolutamente específica do sistema de Eisenstein, nele designa a unidade fílmica, e a primeira coisa que devemos notar é que, diferentemente de Bazin, e com lógica, Eisenstein jamais considera que essa unidade é necessariamente assimilável ao *plano*; o “fragmento” é um fragmento unitário de filme, que, na prática, será muitas vezes confundido com planos (tanto mais que o cinema de Eisenstein se caracteriza por planos em geral muito curtos), mas que pode, pelo menos em teoria, ser definido de maneira bem diferente (pois é unidade, não de representação, mas de discurso).

Essa noção, ademais, é fortemente polissêmica, e recebe em Eisenstein pelo menos três acepções bem diferentes (mas complementares):

- o fragmento é, em primeiro lugar, considerado como elemento da cadeia sintagmática do filme: nessa qualidade, define-se pelas relações, pelas articulações, que apresenta com os outros fragmentos que o cercam;
- em segundo lugar, o fragmento, como imagem fílmica, é concebido como decomponível em um número enorme de elementos materiais, que correspondem aos vários parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, “grão”, “sonoridade gráfica”, cor, duração, tamanho do quadro etc.) — sendo essa decomposição encarada como meio de “cálculo”, de domínio dos elementos expressivos e significantes do fragmento. As relações entre fragmentos serão, conseqüentemente, descritas como articuladoras de determinados parâmetros constitutivos de um dado fragmento com determinados outros parâmetros constitutivos de um ou vários outros fragmentos, em um cálculo complexo (e, a bem dizer, sempre incerto).

Um exemplo desse “cálculo”, muitas vezes citado pelo próprio Eisenstein, é a seqüência das “névoas no porto de Odessa” em *O encouraçado Potemkin* (1926), logo antes do enterro de Vakulintchuk, o marinheiro morto. Nessa seqüência, os fragmentos são reunidos essencialmente em função de dois parâmetros: o

“enevoamento” (que seria, por sua vez, analisado em determinada gama de cinza, determinado grau de *flou* etc.) e a “luminosidade”.

- finalmente, a noção de fragmento encerra um certo tipo de relação com o referente: o fragmento, extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela), opera como que um *corte* no último — é, se quisermos, o exato oposto da “janela aberta para o mundo” de Bazin. Assim, o quadro, em Eisenstein, tem sempre mais ou menos valor de cesura nítida entre dois universos heterogêneos, o do campo, o do *fora de quadro* — a noção de fora de campo, com poucas exceções, praticamente não foi utilizada por ele. Bazin, que apesar da força normativa de suas próprias opções captara muito bem o fundo do problema, falava a esse respeito de duas concepções opostas do quadro: seja como “centrífuga” — isto é, abrindo-se para um suposto exterior, um fora de campo; seja como “centrípetas” — isto é, não remetendo a nada fora, definindo-se apenas como imagem; o fragmento eisensteiniano pertence evidentemente a essa segunda tendência.

Vê-se, portanto, como essa noção de fragmento, em todos os níveis que a definem, manifesta uma mesma concepção do filme como *discurso articulado*: o fechamento do quadro focaliza a atenção sobre o sentido que nele está isolado; esse próprio sentido, construído analiticamente levando-se em conta características materiais da imagem, combina-se, articula-se, de maneira explícita e tendenciosamente *unívoca* (o cinema de Eisenstein “fulmina a ambigüidade”, segundo a fórmula de Roland Barthes).

Correlativamente, a produção de sentido, no encadeamento de fragmentos sucessivos, é pensada por Eisenstein a partir do modelo do *conflito*. Se a noção de “conflito” nada tem de original (ela deriva muito diretamente do conceito de “contradição”, tal como colocado na filosofia marxista, o “materialismo dialético”), seu uso por Eisenstein não deixa, às vezes, de ser bastante surpreendente por sua extensão e sistematização. Para ele, o conflito é, de fato, o modo canônico de interação entre duas unidades *quaisquer* do discurso

fílmico: conflito de fragmento a fragmento, decerto, mas também “dentro do fragmento” e especificando-se segundo este ou aquele parâmetro particular. Citemos apenas, entre muitos outros textos, alguns extraídos de um artigo de 1929:

“A meu ver, a montagem não é uma idéia composta de fragmentos colocados em seqüência, mas uma idéia que *nasce* do choque entre dois fragmentos independentes. (...) Como exemplos de conflitos, poderíamos mencionar:

1. O conflito gráfico
2. O conflito das superfícies
3. O conflito dos volumes
4. O conflito espacial
5. O conflito das iluminações
6. O conflito dos ritmos (...)
7. O conflito entre o material e o enquadramento (*deformação espacial pelo ponto de vista da câmera*)
8. O conflito entre o material e sua espacialidade (*deformação ótica pela objetiva*)
9. O conflito entre o processo e sua temporalidade (*câmera lenta, filmagem acelerada*)
10. O conflito entre o conjunto do complexo ótico e um domínio bem diferente.”

(“Dramaturgia da forma fílmica”)

Naturalmente, como idéia de decomposição analítica do fragmento em todos os seus parâmetros constitutivos, tal lista não poderia visar a exaustão (mesmo se, às vezes, utopicamente, Eisenstein dá a entender isso): ela vale principalmente pela tendência que indica, que é a de uma produtividade aumentada do princípio de montagem: a noção de montagem “produtiva”, tal como evocamos acima, funciona plenamente aqui.

Extensão da noção de montagem — Conseqüência imediata do que acaba de ser dito, a montagem vai ser, portanto, nesse sistema, o princípio único e central que rege qualquer produção de significado e que organiza todos os significados parciais produzidos num determinado filme. A esse ponto, Eisenstein não cessa de voltar, consagrando, por exemplo, toda uma parte de seu importante trata-

do sobre a montagem, de 1937-1940, a demonstrar que o *enquadramento* não passa de um caso particular dependente da problemática geral da montagem (enquanto o enquadramento e a *composição* do quadro visam, antes de mais nada, a *produzir sentido*).

A última etapa de sua reflexão é, desse ponto de vista, a do “contraponto audiovisual”, expressão que visa a descrever o cinema sonoro como jogo de contraponto generalizado entre *todos* os elementos, os parâmetros fílmicos: os da imagem, já considerados na definição do fragmento visual, e também os do som. A idéia não é em si nova, com relação às suas próprias práticas analíticas sobre a imagem, mas historicamente é muito importante, pois é praticamente a única tentativa sistemática para pensar os elementos sonoros no filme de outra forma que não o modo da redundância e da submissão do som à instância cênico-visual. Na teoria de Eisenstein (senão em seus filmes, pois o único filme em que levava essa idéia até o fim, *Bezhin Lug*, filmado em 1935-1936, foi proibido e depois perdido), os diversos elementos sonoros, palavras, ruídos e músicas, participam em pé de igualdade com a imagem e de maneira relativamente autônoma com relação a ela na constituição do sentido: poderiam, de acordo com o caso, reforçá-la, contradizê-la ou simplesmente manter um discurso “paralelo”.

A influência sobre o espectador — Finalmente, determinação última de todas as considerações sobre a forma fílmica, o fato de que essa forma (que, para Eisenstein, analisa-se de imediato como veículo de um sentido pré-determinado, desejado, dominado) tem como tarefa influenciar, “modelar” o espectador. Nesse ponto, o vocabulário de Eisenstein variou enormemente com os anos — variações que acompanham as dos modelos do psiquismo do espectador, que ele adota sucessivamente —, mas essa preocupação sempre continuou sendo central, essencial. Do ponto de vista da coerência do sistema, o importante é destacar que todos os modelos que ele utiliza para descrever a atividade psíquica do espectador têm em comum, apesar de sua grande diversidade, a suposição de uma certa analogia entre os processos formais no filme e o funcionamento do pensamento humano.

Nos anos 20, Eisenstein refere-se de bom grado à "reflexologia", para a qual qualquer comportamento humano se reduz à composição de um enorme número de fenômenos elementares do tipo estímulo — reação. Da mesma maneira que não teme considerar que seja possível calcular *todos* os parâmetros que definem um fragmento, Eisenstein é tentado pela idéia de que se pode calcular o efeito elementar de todos esses *stimuli* e, portanto, dominar o efeito psicológico produzido pelo filme.

Mais tarde, ele vai procurar a analogia funcional entre o filme e o pensamento em representações mais globais, menos mecânicas do último — o que o levará a defender a idéia de um "êxtase" fílmico, ao qual corresponderia, de maneira "orgânica", uma "saída para fora de si" do espectador, que conquistaria sua adesão afetiva/intelectual ao filme.

Dessa maneira, tudo opõe — e não apenas na questão da montagem — os teóricos Bazin e Eisenstein; não, como se deve ter compreendido, que existam entre eles antagonismos ponto por ponto, que decorreriam de posições opostas sobre conceitos comuns: a contradição é bem mais radical, pois, de fato, entre esses dois sistemas, não há praticamente nada em comum; não apenas suas apreciações (sobre o lugar da montagem, entre outras coisas) são divergentes, mas não falam literalmente da mesma coisa. O que interessa a Bazin é quase exclusivamente a reprodução fiel, "objetiva" de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma, enquanto Eisenstein só concebe o filme como discurso articulado, assertivo, que só faz se sustentar por uma referência figurativa ao real.

Essas duas atitudes ideológicas decerto não são as únicas pensáveis: o fato é que, durante décadas, foram o centro de uma polêmica às vezes difusa, sempre aguda, entre "os que acreditam na imagem" e "os que acreditam na realidade" (Bazin). Talvez menos afinado conceitualmente do que o sistema de Eisenstein, o de Bazin tem, em compensação, uma espécie de caráter de "evidência" (em nossa sociedade), que explica a influência muito grande que ele exerceu, sobre uma geração inteira de teóricos (ainda se encontram temas e raciocínios muito "bazinianos", por exemplo, nos textos, aliás apaixonantes, escritos por Pier Paolo Pasolini, no final dos anos 60). Ao contrário, o sistema de Eisenstein, por muito tempo mal conheci-

do (os textos de Eisenstein ocupam milhares de páginas, em grande parte inéditas), permaneceu até esses últimos anos uma curiosidade de museu, ou quase, e sua redescoberta acompanhou, de maneira bem significativa, o grande movimento ideológico que, no campo do cinema, traduziu-se, por volta do início dos anos 70, por uma crítica viva das teses bazinianas (em nome de um cinema "materialista", oposto ao da "transparência").

Sugestões de leituras

A função narrativa da montagem:

SOURIAU, A. "Succession et simultanité dans le film", em *L'univers filmique* (sob a direção de E. Souriau). Paris, 1953.

CHATEAU, D. "Montage et récit", em *Cahiers du XX^e siècle* 9, 1978.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. "Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma", em *Revue des Sciences Humaines*, janeiro de 1971.

Definições extensivas da noção de montagem:

AMENGUAL, B. *Clefs pour le cinéma*. Paris, Seghers, 1971, pp. 149-164.

BALÁZS, B. *L'esprit du cinéma*. Paris, 1977, cap. 5 e 6.

METZ, CH. "Montage et discours dans le film", em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 2. Paris, Klincksieck, 1972.

O ritmo:

BURCH, N. "Plastique du montage", em *Praxis du cinéma*. Paris, 1969.

MITRY, J. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo 1. Paris, 1966, cap. 9 e 10.

As ideologias da montagem:

NARBONI, J.; PIERRE, S. e RIVETTE, J. "Montage", em *Cahiers du cinéma* 210.

BAZIN, A. "Montage interdit", em *Qu'est-ce que le cinéma?*

EISENSTEIN, S.M. *Au-delà des étoiles*. Paris, 1974, *passim*.

AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris, 1979, *passim*.

A função "expressiva" da montagem:

PUDOVKIN, VI. *Film technique*. Nova York, 1958, pp. 66-78.

Para a história e a prática da montagem, de uma perspectiva muito clássica, a referência básica continua sendo:

REISZ, K. e MILLAR, G. *The technique of film editing*. 2ª ed. Londres, Nova York, Focal Press, 1968.

3

CINEMA E NARRAÇÃO

O cinema narrativo

O encontro do cinema e da narração

Na maioria dos casos, ir ao cinema é ir ver um filme que conta uma história. A afirmação parece uma tolice, tanto cinema como narração são aparentemente consubstanciais, contudo, ela não ocorre por conta própria.

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos.

Se não era necessariamente uma vocação e se, portanto, o encontro do cinema e da narração conserva algo de fortuito, da ordem de um fato de civilização, havia algumas razões para esse encontro. Lembraremos essencialmente três, das quais as duas primeiras se devem à própria matéria da expressão cinematográfica: a imagem figurativa em movimento.

A imagem figurativa em movimento — Meio de registro, o cinema oferece uma imagem figurativa onde, graças a um certo número de convenções (sobre esse ponto, ver “O cinema, representação visual”, neste livro), os objetos fotografados são reconhecíveis. Mas apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto. Assim, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação.

Ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele “conta”: qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas.

A imagem em movimento — Se, muitas vezes, insistiu-se na restituição cinematográfica do movimento para sublinhar seu realismo, em geral, demora-se menos no fato de que a imagem em movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado, o movimento exige o tempo. O representado no cinema é um repre-

sentado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação.

A análise estrutural literária evidenciou que qualquer história, qualquer ficção, pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizada por uma série de transformações que se encadeiam através de sucessões do tipo: erro a cometer — erro cometido — fato a punir — processo punitivo — fato punido — benefício realizado.

Portanto, o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração.

A busca da legitimidade — A terceira razão a ser exposta deve-se a um fato mais histórico: o estatuto do cinema em seus primeiros tempos. A “invenção sem futuro”, como declarava Lumière, era nos primeiros tempos um espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente — mas não apenas — pela novidade técnica.

Sair desse gueto relativo exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance; que passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias “dignas de interesse”. Não que os espetáculos de Méliès já não fossem histórias, mas eles não possuíam as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance.

Portanto, foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração.

Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era “reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes”, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *Macbeth*. O filme mais conhecido dessa série é *L'assassinat du duc de Guise* (roteiro do acadêmico Henri Lavedan, partitura musical de Camille Saint-Saëns), com o ator Le Bargy, que assinou a direção (1908).

O cinema não-narrativo: Dificuldades de uma fronteira

Narrativo/não-narrativo — Narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. Isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta.

Pelo menos no plano do consumo, hoje em dia, predomina o cinema narrativo. No plano da produção, não se deve esquecer o lugar importante dos filmes nos campos industrial, médico ou militar. Portanto, não se deve assimilar cinema narrativo e essência do cinema, pois, ademais, deixar-se-ia de lado o lugar que o cinema de “vanguarda”, “*underground*”¹ ou “experimental”, que se pretende não-narrativo, assumiu e assume ainda na história do cinema.

Embora justifique um certo número de diferenças entre produtos e práticas de produção, a distinção que se admite normalmente entre um cinema narrativo e um cinema não-narrativo não parece, contudo, poder ser mantida em bloco. De fato, não é possível opor frontalmente o cinema “NRI” (narrativo-representativo-industrial) e o cinema “experimental”, sem cair na caricatura. E isso por dois motivos opostos:

- Nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos “estéticos” de cor e de composição.

Muitas análises fílmicas recentes ressaltaram em Lang, Hitchcock e Eisenstein momentos que escapam esporadicamente à narração e à representação. É desse modo que é possível encontrar “filmes

1. Literalmente, “subterrâneo”. O termo designou, nos anos 60, um conjunto de filmes produzidos “fora do sistema” por cineastas como Kenneth Anger, Jonas Mekas, Gregory Markopoulos, Andy Warhol e Stan Brakhage.

de cintilação” (ou “*flicker film*”, que joga com a extrema brevidade de aparecimento das imagens fora do preto e com a oposição “imagem muito branca — imagem muito escura”) em Fritz Lang (os finais de *Quando desceram as trevas*, 1943, e de *Almas perversas*, 1945), nos filmes policiais *noirs* em pleno período clássico.

- Ao contrário, o cinema que se proclama não-narrativo, porque evita recorrer a um ou a alguns traços do filme narrativo, sempre os conserva em certo número. Por outro lado, dele só difere, às vezes, pela sistematização de um procedimento que só era empregado episodicamente pelos diretores “clássicos”.

Em filmes como os de Werner Nekes (*T.W.O. MEN*, 1972; *Makimono*, 1974) ou de Norman McLaren (*Neighbours*, 1952; *Rhythmic*, 1956; *Chairy Tale*, 1957), que jogam com a multiplicação progressiva de elementos (não há intriga, não há personagens) e com a aceleração do ou dos seus movimentos, retoma-se um princípio tradicional da narração: proporcionar ao espectador a impressão de um desenvolvimento lógico que deve necessariamente desembocar em um fim, em uma solução.

Finalmente, para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não-representativo, isto é, que não se possa reconhecer nada na imagem e que tampouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos. De fato, essas relações percebidas têm influência inevitável sobre a idéia de uma transformação imaginária, de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa.

Todavia, mesmo se tal filme fosse possível, habituado à presença da ficção, o espectador ainda tenderia a reinjetá-la onde ela não está: qualquer linha, qualquer cor pode servir de iniciadora de ficção.

Bases de uma polêmica — As críticas ao cinema narrativo clássico repousam muitas vezes na idéia de que o cinema teria se perdido por se alinhar ao modelo hollywoodiano. Este estaria cometendo três erros: ser americano e, portanto, marcado politicamente;

ser narrativo, na estrita tradição do século XIX, e ser industrial, isto é, fornecer produtos equivalentes.

Esses argumentos são em parte fundamentados e corretos, mas não justificam totalmente o cinema "clássico". Em primeiro lugar, são entendidos como se o cinema narrativo clássico fosse um cinema do significado, sem trabalho ou reflexão sobre o significante, e como se o cinema não-narrativo fosse um cinema do significante sem significado, sem conteúdo.

Que o cinema americano seja um cinema marcado, é evidente, mas isso vale para qualquer produção cinematográfica. Por outro lado, no cinema, não é apenas o conteúdo que é político: o próprio dispositivo cinematográfico também o é, em parte, seja para um filme narrativo ou para um filme não-narrativo (sobre esse aspecto, ver capítulo 5).

A idéia de uma alienação do cinema narrativo aos modelos romanescos e teatrais repousa em um duplo mal-entendido:

- antes de tudo, supor que haveria uma natureza, uma "especificidade" do cinema que não se deveria perverter com linguagens estranhas. Existe aí um retorno à crença de uma "pureza original" do cinema que está longe de ser confirmada;
- em segundo lugar, esquecer que o cinema forjou com precisão seus próprios instrumentos, suas figuras particulares, tentando contar histórias, torná-las perceptíveis para o espectador.

A montagem alternada só adquiriu corpo para tornar sensível o fato de que dois episódios que se seguem no filme (não é possível fazê-los figurar ao mesmo tempo no quadro), são contemporâneos na história.

A decupagem e o sistema dos movimentos de câmera só têm sentido em função de efeitos narrativos e de sua inteligência pelo espectador.

Decerto, é possível objetar, dizendo que o cinema não-narrativo não recorre mais a esses "meios" cinematográficos, na medida em que ele não é narrativo. Mas, como vimos há pouco, o cinema experimental conserva sempre algo do narrativo, na

medida em que este não se reduz apenas à intriga. Finalmente, isso não impede que esses "meios" sejam aqueles nos quais se pensa quando se fala normalmente de cinema.

No que se refere à produção industrial padrão do cinema, ela é, decerto, quantitativamente importante e até predominante. Mas não é certo que seja tomada como referência quando se fala de estudo do cinema ou da linguagem cinematográfica, estudo que extrairia seus exemplos mais dos filmes não-padrão da produção industrial.

De fato, a denúncia da indústria cinematográfica é válida para uma valorização da criação artística artesanal, como exprime, aliás, bastante bem, o adjetivo com que às vezes se designa esse cinema diferente: independente. Essa exaltação do artista, infelizmente, corre o risco de proceder ou resultar de uma concepção muito romântica do criador, que age isoladamente sob o domínio da inspiração da qual nada pode dizer.

Concluindo, se não é justificado colocar o cinema experimental fora dos estudos sobre o cinema, tampouco parece justificado fazer do cinema narrativo "clássico" algo fora de moda sobre o que nada mais poderia ser dito porque repetiria sempre a mesma história, da mesma maneira.

Essa repetição do mesmo é, aliás, um dos elementos importantes da instituição cinematográfica, uma de suas funções que ainda falta analisar; a única submissão à ideologia que não permite justificar de maneira satisfatória o fato de que os espectadores vão ao cinema ver histórias cujo esquema se repete em todos os filmes (ver a esse respeito o capítulo sobre identificação).

Cinema narrativo: Objetos e objetivos de estudo

Objetos de estudo — Estudar o cinema narrativo exige que, em primeiro lugar, distingam-se claramente os dois termos, como mostram os pontos abordados no parágrafo precedente, de modo a não confundir um com o outro: o narrativo não é o cinematográfico, e vice-versa.

Com Christian Metz, vamos definir o *cinematográfico* não como tudo o que aparece nos filmes, mas como aquilo que só é suscetível de aparecer no cinema e que, portanto, constitui de maneira específica a linguagem cinematográfica no sentido estrito do termo.

Os primeiros “filmes de arte”, que se contentavam, em grande medida, em registrar um espetáculo teatral, comportavam poucos elementos especificamente cinematográficos além da imagem em movimento registrada mecanicamente. O próprio “material” registrado não tinha nada ou quase nada de cinematográfico. Em compensação, é debruçar-se no cinematográfico analisar relações entre o campo e o contra-campo em *Nana*, de Jean Renoir (1926), como faz Noël Burch.

Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) ou por Algirdas-Julien Greimas (adjuvante, oponente). Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica.

Dito isso, essa distinção, por mais necessária que seja, não deve fazer esquecer que cinema e narrativa não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco (ver, por exemplo, *Récit écrit — Récit filmique*, de Francis Vanoye).

Por um lado, existem temas de filmes, isto é, intrigas, tramas, que, por motivos que dizem respeito ao espetáculo cinematográfico e a seus dispositivos, são tratados preferencialmente pelo cinema. Por outro lado, um tal tipo de ação pede, de modo mais ou menos imperativo, determinado tipo de tratamento cinematográfico. Inversamente, a maneira de filmar uma cena orienta seu sentido.

Filmar a função “perseguição” (unidade narrativa) em montagem alternada de planos “perseguidores-perseguidos” (figura significativa cinematográfica) terá um efeito narrativo diferente de uma filmagem, a partir de um helicóptero, em plano-sequência (outra figura cinematográfica). No filme de Joseph Losey, *No limiar da liberdade* (1970), essa segunda forma de tratamento coloca em evidência o esforço, o cansaço dos perseguidos e o caráter irrisório de sua tentativa, enquanto a primeira forma, num filme como *Intolerância*, de D.W. Griffith (1916), deixará o suspense mais aberto.

Objetivos de estudo — O interesse do estudo do cinema narrativo reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história.

É preciso, também, levar em conta o fato de que certos cineastas independentes, como Michael Snow, Stan Brakhage e Werner Nekes, através de seus filmes, levam a uma reflexão crítica sobre os elementos do cinema clássico (ficção, dispositivo) e que também é possível captar através deles certos pontos essenciais do funcionamento cinematográfico.

O primeiro objetivo é ou foi revelar as figuras significantes (relações entre um conjunto significativo e um conjunto significado) propriamente cinematográficos. Foi em particular esse objetivo que a “primeira” semiologia (baseando-se na lingüística estrutural) estabeleceu para si e que atingiu parcialmente, em particular com a *grande sintagmática*, onde são analisados os diversos modos possíveis de arranjo dos planos para representar uma ação (sobre esse ponto, ver capítulo 4).

Essa grande sintagmática, que é o modelo de uma construção de código cinematográfico, oferece um exemplo da interação necessária do cinematográfico e do narrativo (aliás, ela é “aplicável” apenas ao cinema narrativo clássico). Nela, as unidades cinematográficas são isoladas em função de sua forma, mas também em função das unidades narrativas das quais se encarregam (cf. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1).

O segundo objetivo é estudar as relações que existem entre a imagem narrativa em movimento e o espectador. É o objetivo da "segunda" semiologia que, por intermédio da *metapsicologia* (termo inspirado em Sigmund Freud, que designa os estados e as operações psíquicas comuns a todos os indivíduos), esforçou-se por mostrar o que aproximava e o que distinguia do sonho, da fantasia ou da alucinação o estado *filmico* no qual o espectador de um filme de ficção se encontra. Isso permite, usando alguns conceitos psicanalíticos, retrazar algumas das operações psíquicas necessárias à visão de um filme ou induzidas por ela.

Esse tipo de estudo, que prossegue hoje de acordo com muitos eixos, deve permitir justificar funcionamentos e benefícios psíquicos próprios ao espectador do filme de ficção.

Como essas questões serão abordadas no capítulo 5, não entraremos em detalhes. Observemos, todavia, que esse tipo de análise permite escapar do psicologismo que impregna, com demasiada frequência, a crítica cinematográfica e recolocar em questão, por exemplo, noções como a de identificação ou de benefício, concebidas a partir do modo de "viver por procuração" ou "mudar de ares".

O terceiro objetivo decorre dos precedentes. O que de fato se visa, por meio deles, é um funcionamento social da instituição cinematográfica. A esse respeito, podem-se distinguir dois níveis:

A representação social — Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. Assim, a comédia musical americana dos anos 30 não deixa de ter relação com a crise econômica: através de suas intrigas amorosas, situadas em meios abastados, apresenta alusões muito claras à depressão e aos problemas sociais dela decorrentes (ver, por exemplo, os três filmes dirigidos em 1933,

1935 e 1937, sob o mesmo título de *Gold diggers*, por Mervyn Leroy, Busby Berkeley e Lloyd Bacon, respectivamente, e algumas comédias com Fred Astaire e Ginger Rogers, como *A alegre divorciada*, 1934, ou *O picolino*, 1935). Um filme como *Tchapaiev*, de S. e G. Vassiliev (1934) não deixa de ter relação com um momento do stalinismo, pois promove, pela sua construção, a imagem do *herói positivo*, ator social proposto como modelo.

Portanto, a esse respeito, não se deve concluir apressadamente que o cinema narrativo é a expressão transparente da realidade social, nem seu contrário exato. É assim que foi possível considerar o neo-realismo italiano como uma fatia de verdade, ou o ambiente eufórico das comédias musicais como puro ópio.

As coisas não são tão simples assim, e a sociedade não se mostra tão diretamente legível nos filmes. Por outro lado, esse tipo de análise não poderia se limitar apenas ao cinema: preliminarmente, pede uma leitura aprofundada da própria história social. Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, a realidade social tal como o historiador pode reconstituir, é que esse objetivo pode ser atingido (ver a esse respeito "*Le 'réel' et le 'visible'*", em *Sociologie du cinéma*, de Pierre Sorlin).

A ideologia — Sua análise decorre dos dois pontos precedentes, na medida em que visa, ao mesmo tempo, a regulação dos jogos psíquicos do espectador e a circulação de uma certa representação social. Assim, por exemplo, foi que a equipe dos *Cahiers du cinéma* abordou o filme de John Ford, *A mocidade de Lincoln* (1939), examinando as relações existentes entre uma figura histórica (Lincoln), uma ideologia (o liberalismo americano) e uma escrita fílmica (a ficção montada por John Ford). Esse trabalho, aliás, deixava transparecer a complexidade dos fenômenos que só eram perceptíveis nos entrelaçamentos sutis da ficção de Ford. Ainda aí, a análise do filme deve ser minuciosa, para ser produtiva ou, simplesmente, correta.

Qualquer filme é um filme de ficção

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).

Decerto, a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela "fidelidade" dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de "ausentar" o que nos mostra: ele o "ausenta" no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção.

O filme industrial, o filme científico, assim como o documentário, caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão (imagem em movimento, som), qualquer filme irrealize o que ele representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, aliás, de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo.

A partir do momento em que um fenômeno se transforma em espetáculo, a porta está aberta para o devaneio (mesmo se adquire a forma séria da reflexão), pois só se requer do espectador o ato de

receber imagens e sons. O espectador do filme está tanto mais inclinado a isso quanto, pelo dispositivo cinematográfico e por seus próprios materiais, o filme se aproxima do sonho sem, contudo, confundir-se com ele.

Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais filme científico ou documentário não podem escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (sobre esse ponto, ver "Narrativo/não-narrativo", neste capítulo).

Por outro lado, o interesse do filme científico ou do filme documentário reside muitas vezes no fato de que eles nos apresentam aspectos desconhecidos da realidade que dependem mais do imaginário do que do real. Trate-se de moléculas invisíveis a olho nu ou de animais exóticos de costumes surpreendentes, o espectador encontra-se mergulhado no fabuloso, em uma ordem de fenômenos diferente daquela à qual, por hábito, ele confere o caráter de realidade.

André Bazin analisou notavelmente o paradoxo do documentário em dois artigos: "Le cinéma et l'exploration" e "Le monde du silence". Ele observa, a propósito do filme sobre a expedição do Kon Tiki: "Esse tubarão-baleia, entrevisto nos reflexos da água, interessa-nos pela raridade do animal e do espetáculo — mas mal o distinguimos — ou porque a imagem foi tomada ao mesmo tempo que um capricho do monstro poderia destruir o navio e mandar a câmera e o operador para sete ou oito mil metros de profundidade? A resposta é fácil: não é tanto a fotografia do tubarão quanto a do perigo."

Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em "visão" que o aproxima mais do imaginário. Seria possível encontrar um exemplo extremo nos planos "documentários" de *Nosferatu*, de F.W. Murnau (1922), quando o pro-

fessor demonstra a seus estudantes que 'o vampirismo existe na natureza.

Finalmente, o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para "manter o interesse". Citemos, entre outros casos, a *dramatização* que transforma uma reportagem em pequeno filme de suspense (uma determinada operação cirúrgica, cujo resultado é representado para nós como incerto, pode assemelhar-se, assim, a uma história cujos episódios conduzirão a um desenlace bom ou ruim), a *viagem* ou o *itinerário*, freqüente no documentário e que instaura, de repente, como para uma história, um desenvolvimento obrigatório, uma continuidade e um termo. Muitas vezes, a historieta serve, no documentário, através de um personagem que fingirá contar a vida ou as aventuras, para dar à heterogeneidade das informações recolhidas uma aparência de coerência.

É, portanto, de várias formas (modos de representação, conteúdo, procedimentos de exposição) que qualquer filme, de qualquer gênero, pode pertencer à ficção.

O problema do referente

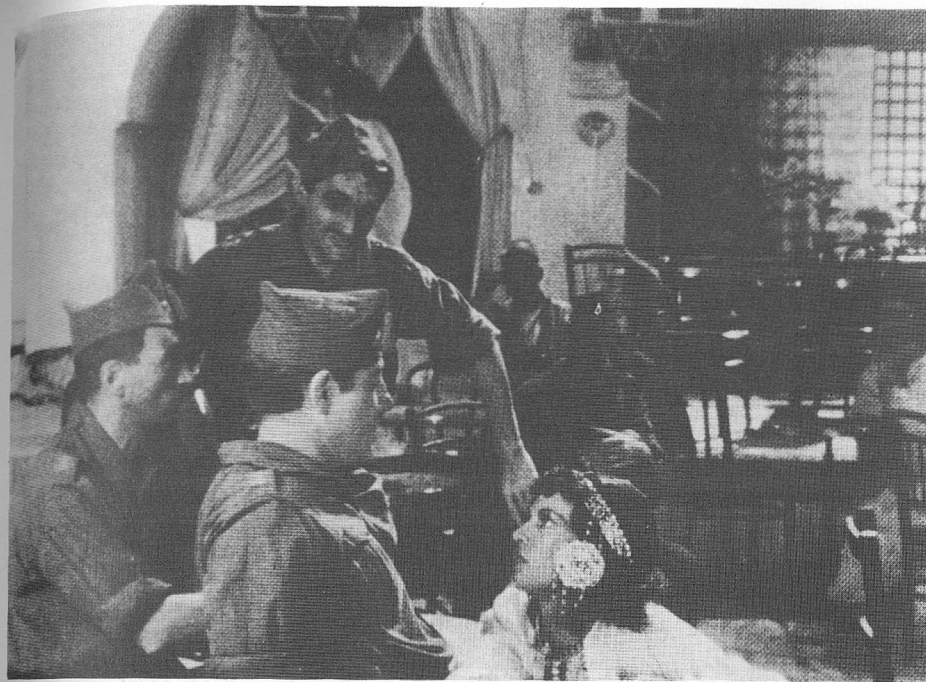
Em lingüística, insiste-se em distinguir o conceito (ou significado), que faz parte do funcionamento da língua e que lhe é interno, portanto, e o referente, ao qual o significante e o significado da língua remetem. De modo diferente do significado, o referente é exterior à língua e pode se assimilar esquematicamente à realidade ou ao mundo.

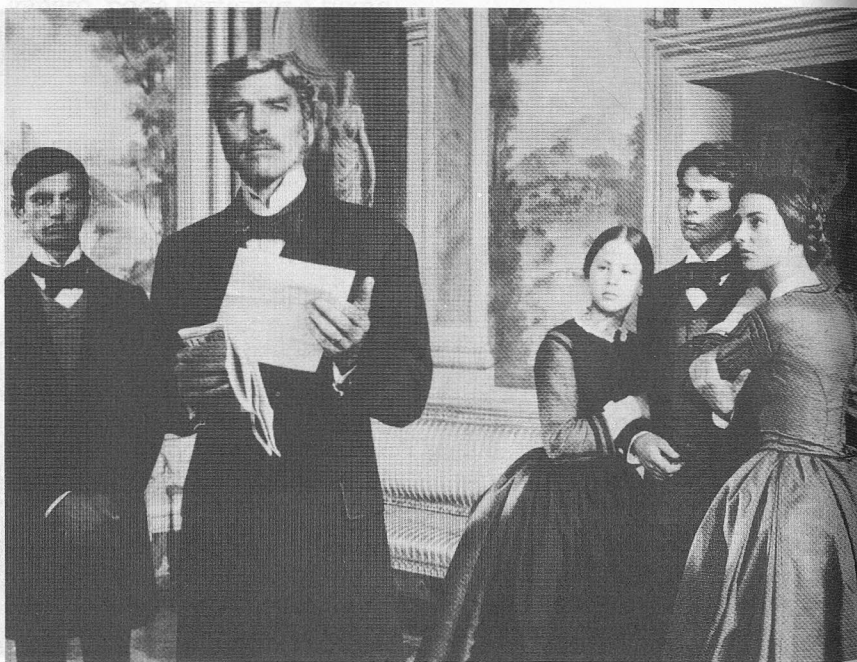
Sem querer entrar na discussão das diversas acepções dadas em lingüística ao termo referente, é necessário precisar que o referente não pode ser compreendido como um objeto singular preciso, mas sim como uma categoria, uma classe de objetos. Consiste em catego-

(ao lado e seguinte) Quatro representações da história no cinema:

(acima) *A bandeira*, de Julien Duvivier (1935)

(abaixo) *E o vento levou*, de Victor Fleming (1939)





rias abstratas que se aplicam à realidade, mas que podem tanto permanecer virtuais como se atualizar em um objeto particular.

No que se refere à linguagem cinematográfica, a foto de um gato (significante iconográfico + significado "gato") não tem como referente o gato particular que foi escolhido para a fotografia, mas sim toda a categoria dos gatos: deve-se distinguir entre o ato da tomada, que exige um gato particular, e a atribuição de um referente à imagem vista por aquele ou aqueles que a olham. Se excetuarmos o caso da foto de família ou do filme de férias, um objeto só é fotografado ou filmado como representante da categoria à qual pertence: é a essa categoria que é remetido e não ao objeto-representante que foi utilizado para a tomada.

O referente de um filme de ficção não é sua filmagem, isto é, as pessoas, os objetos, os cenários realmente colocados diante da câmera: em *Crin blanc*, de Albert Lamorisse (1953), as imagens de cavalo não têm como referente os cinco ou seis cavalos que foram necessários para a realização do filme, mas um tipo verossímil de cavalo selvagem, pelo menos para a maioria dos espectadores.

A distinção entre o filme de ficção e o filme de férias permite-nos compreender que, de fato, não existe um único referente, mas graus diversos de referência, que decorrem das informações de que o espectador dispõe a partir da imagem e a partir de seus conhecimentos pessoais. Esses graus levam de categorias muito gerais a categorias mais sutis e complexas. As últimas, aliás, não são mais "verdadeiras" do que as primeiras, pois podem tanto repousar num saber verdadeiro quanto numa "vulgata", o sentido comum ou um sistema verossímil.

Nos filmes policiais americanos dos anos 30, o referente não é tanto a época histórica real da lei seca quanto o universo imaginário da lei seca tal como se constituiu no espírito do espectador ao longo dos artigos, romances e filmes que leu ou viu.

(acima) *O prisioneiro da ilha dos tubarões*, de John Ford (1936)
(abaixo) *O leopardo*, de Luchino Visconti (1963)

Assim, para um filme de ficção, parte do referente pode muito bem ser constituído por outros filmes, por intermédio de citações, alusões ou paródias.

Para tornar seu trabalho e sua função naturais, o filme de ficção tende, com freqüência, a escolher como tema as épocas históricas e os pontos de atualidade a respeito dos quais já existe um "discurso comum". Assim, finge submeter-se à realidade, enquanto só tende a tornar sua ficção verossímil. Aliás, é por aí que ele se transforma em veículo para a ideologia.

Narrativa, narração, diegese

No texto literário, distinguem-se três instâncias diferentes: a narrativa, a narração e a história. De grande utilidade para a análise do cinema narrativo, essas distinções exigem, contudo, algumas definições para esse campo particular.

A narrativa ou o texto narrativo — A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em seqüência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica.

Com o advento do cinema sonoro, criou-se uma vasta polêmica em torno do papel que devia ser atribuído respectivamente à palavra, aos ruídos e à música, no funcionamento da narrativa: ilustração, redundância ou contraponto? Tratava-se, dentro de um debate mais amplo sobre a representação cinematográfica e sobre sua especificidade (ver a passagem "O cinema, representação sonora", p. 144), de precisar o lugar que convinha atribuir a esses novos elementos na estrutura da narrativa.

Vamos observar, ademais, que, por motivos complexos, a atenção

dos analistas de narrativas fílmicas voltou-se, até recentemente, para a trilha de imagem em detrimento da trilha sonora, cujo papel é, todavia, fundamental na organização da narrativa.

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências:

- em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige que uma "gramática" (trata-se aí de uma metáfora, pois ela nada tem a ver com a gramática da língua — ver a esse respeito a bibliografia no final deste capítulo e o capítulo 4) seja mais ou menos respeitada, a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação, isto é, permitir o reconhecimento dos objetos e das ações mostradas na imagem;
- em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa, ela mesma função de fatores muito diversos como o estilo adotado pelo diretor, as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se, a época histórica na qual ela é produzida;

Desse modo, em *As duas inglesas e o amor* (François Truffaut, 1971), o emprego de aberturas e fechamentos em íris, no início e nos finais de seqüências, é um emprego ao mesmo tempo anacrônico e nostálgico, tendo esse procedimento de exposição, habitual no cinema mudo, desaparecido desde então.

O recurso ao pré-crédito (a narrativa começa antes mesmo da apresentação dos créditos), amplamente utilizada na televisão para agarrar o espectador logo de início, teve seu momento de glória no final dos anos 60.

O uso bastante sistemático do falso-*raccord* (como em *Acosado*, de Jean-Luc Godard, 1960) marcou, nos anos 60, uma evolução da concepção e do estatuto da narrativa: este se tornou menos transparente com relação à história, distinguiu-se como narrativa.

- finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. É, portanto, concebido também em vista de efeitos narrativos (suspense, surpresa, apaziguamento temporário). Isso diz respeito tanto à organização das partes do filme (encadeamento de seqüências, relação entre a trilha sonora e a trilha de imagem) quanto à direção, entendida como organização metódica dentro do quadro.

Alfred Hitchcock refere-se a essa ordem de coisas quando declara: “Com *Psicose* (1961), eu dirigia espectadores, exatamente como se estivesse tocando órgão... Em *Psicose*, o assunto pouco me importa, os personagens pouco me importam: o que me importa é que o agrupamento dos pedaços de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico podiam fazer o espectador urrar.”

Como a ficção só se revela para a leitura através da ordem da narrativa que aos poucos a constitui, uma das primeiras tarefas do analista é descrever essa construção. A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo “texto narrativo” à “narrativa”, que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso (para a noção de “texto”, ver a última parte do capítulo “Cinema e linguagem”, pp. 201-202).

Não apenas o texto narrativo é um discurso, mas, além disso, é um *discurso fechado*, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado. Na instituição cinematográfica, pelo menos em sua forma atual, as narrativas fílmicas praticamente não excedem duas horas, qualquer que seja a amplitude da história da qual são os veículos. Esse fechamento da narrativa é importante na medida em que, por um lado, desempenha o papel de

elemento organizador do texto, que é concebido em função de sua finitude, e, por outro, permite elaborar o ou os sistemas textuais que a narrativa compreende.

Ficaremos atentos em distinguir bem entre a *história* dita “aberta”, cujo fim é deixado em suspenso ou que pode dar lugar a várias interpretações ou seqüências possíveis, e a *narrativa*, que sempre é fechada, acabada.

Finalmente, observaremos que basta que um enunciado relate um acontecimento, um ato real ou fictício (e pouco importa sua intensidade ou sua qualidade), para que entre na categoria da narrativa. Desse ponto de vista, um filme como *India song*, de Marguerite Duras (1974), não é nem menos nem mais uma narrativa do que *No tempo das diligências*, de John Ford (1939). Essas duas narrativas não relatam o mesmo tipo de acontecimento, não o “contam” da mesma maneira: nem por isso ambos deixam de ser narrativas (ver “Narrativo/não-narrativo”, p. 92).

A narração — A narração é o “ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar”. Refere-se às relações que existem entre o enunciado e a enunciação, tal como se revelam à leitura na narrativa: só são analisáveis, portanto, em função dos traços deixados no texto narrativo.

Sem entrar nos detalhes de uma tipologia das relações entre enunciado e enunciação (o que Gérard Genette chama de a “voz”), é preciso precisar alguns pontos no que se refere ao cinema:

O estudo da narração é bastante recente em literatura: é mais recente ainda no cinema, onde só bastante tarde foi colocado esse tipo de problema. Até aqui, as análises referiram-se principalmente aos enunciados, aos próprios filmes.

Essa ordem de conduta é, aliás, paralela àquela seguida pela lingüística, que, só em um segundo momento, debruçou-se sobre as relações enunciado-enunciação, sobre as marcas da segunda no primeiro.

A narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve. Essa definição implica pelo menos duas

coisas: a narração coloca em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Esta, portanto, não remete a pessoas físicas, a indivíduos.

Supõe-se, pois, por essa definição, que a situação narrativa pode comportar um certo número de determinações que modulam o ato narrativo.

Convém, então, distinguir o mais claramente possível as noções de *autor*, de *narrador*, de *instância narrativa* e de *personagem narrador*.

Autor/narrador: a crítica promoveu, tanto na literatura quanto no cinema, a noção de autor. Entre 1954 e 1964, os *Cahiers du cinéma*, por exemplo, tentaram estabelecer e defender uma “política dos autores”.

Essa “política dos autores” designava-se a um duplo objetivo: revelar alguns cineastas (a maioria americanos), considerados pelo conjunto da crítica diretores de segundo plano, e fazer com que se os reconhecesse como artistas completos e não operários sem qualificação, técnicos sem inventividade pagos pela indústria hollywoodiana.

Além da promoção de um certo cinema (que não deixava de ter relação com o que seria a *Nouvelle Vague*), o fundamento efetivo dessa política era essa idéia de um “autor de cinema” concebido em pé de igualdade com o autor literário, como artista independente, dotado de gênio próprio.

Ora, a idéia de “autor” está maculada demais de psicologismo para que, ainda hoje, possa-se conservar esse termo dentro de análises cujo desígnio mudou radicalmente. A noção implica que o autor tenha um caráter, uma personalidade, uma vida real e uma psicologia e até uma “visão do mundo” que centrem sua função sobre sua própria pessoa e sobre sua “vontade de expressão pessoal”. É grande, então, para muitos críticos, a tentação de considerar que, por um lado, o diretor é o único artesão, o único criador de sua obra, e que, por outro lado, é possível (deve-se) partir de suas intenções, declaradas ou supostas, para analisar e explicar sua “obra”. Mas isso é fechar o funcionamento de uma linguagem no campo da psicologia e do consciente.

O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor.

A função do narrador não é “exprimir suas preocupações essenciais”, mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica. A noção de narrativa entendida desse modo não exclui, por isso, a idéia de produção e de invenção: o narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga. Essa produção e essa invenção, porém, não nascem *ex nihilo*: desenvolvem-se em função de figuras já existentes, consistem, antes de mais nada, em um trabalho sobre a linguagem.

Narrador e instância narrativa: nessas condições, é possível falar, em cinema, de um narrador, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? Parece-nos preferível falar de *instância narrativa*, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica.

Essa vontade de distinguir, na teoria, entre as pessoas e as funções deve muito ao estruturalismo e à psicanálise. Ao estruturalismo, na medida em que considera que o indivíduo é sempre função do sistema social no qual vem a se inscrever. À psicanálise, na medida em que considera que o “sujeito” está submetido inconscientemente aos sistemas simbólicos que utiliza.

Esse lugar abstrato que é a instância narrativa, e do qual o narrador faz parte, agrupa, portanto, ao mesmo tempo, as funções narrativas dos colaboradores, mas também a situação na qual essas funções vão se exercer. Essa situação abrange, para a instância narrativa "real" (ver a seguir), tanto os dados orçamentários, o período social em que o filme é produzido e o conjunto da linguagem cinematográfica quanto o gênero da narrativa, na medida em que impõe algumas escolhas e proíbe outras (no *western*, o herói não pode pedir chá com leite; na comédia musical, a heroína não pode matar seu amante para roubar o dinheiro), e até o próprio filme, na medida em que age como sistema, como estrutura que impõe uma forma aos elementos nela compreendidos.

A instância narrativa "real" é o que, em geral, permanece fora de quadro (para essa noção, ver p. 29) no filme narrativo clássico. Nesse tipo de filme, de fato, ela tende a apagar ao máximo (sem jamais conseguir totalmente), na imagem e na trilha sonora, qualquer marca de sua existência: ela só é detectável como princípio de organização.

Quando é assinalada no texto narrativo de modo evidente, é para um efeito de distanciamento, que visa quebrar a transparência da narrativa e a suposta autonomia da história. Essa presença pode adquirir formas muito diferentes. Isso vai de Alfred Hitchcock, que se exhibe furtivamente em seus filmes através de um plano anódino, a Jean-Luc Godard que, em *Tout va bien* (1972), mostra, por exemplo, os cheques assinados para reunir atores, técnicos e material.

A instância narrativa "fictícia" é interna à história e é explicitamente assumida por um ou vários personagens.

Conhecemos o célebre exemplo de *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950), onde o mesmo acontecimento é "contado" por três personagens diferentes. Essa técnica, porém, é usada com muita frequência no filme policial de série: *Pacto de sangue*, de Billy Wilder (1944), revela-se como a confissão do personagem principal; em *A dama de Xangai*, de Orson Welles (1948), e em *Laura*, de Otto Preminger (1944), a narrativa é atribuída, desde as primeiras imagens, ao herói que anuncia de imediato que vai nos contar uma história na qual foi envolvido. Em *A malvada*, de Joseph Mankiewicz (1950), esse

papel é atribuído a um personagem secundário situado em posição de observador irônico.

A dama do lago, de Robert Montgomery (1946), é a exploração extremada desse procedimento: o herói é o personagem-narrador para o conjunto do filme, que é quase que inteiramente filmado em câmera "subjativa".

De modo mais geral, dentro dos filmes, os *flashbacks* devem ser relacionados com um personagem-narrador.

A história ou a diegese — Pode-se definir a *história* como "o significado ou o conteúdo narrativo (mesmo se, no caso, esse conteúdo for de fraca intensidade dramática ou de fraco teor factual)".

Essa definição tem a vantagem de livrar a noção de história das conotações de drama ou de ação movimentada que em geral a acompanham. A ação relatada pode muito bem ser banal e até rarefeita e morna, como em certos filmes de Antonioni, do início dos anos 60, sem que, por isso, deixe de constituir uma história. Decerto, o cinema e, em particular, o cinema americano apresentaram com muita frequência ficções baseadas em acontecimentos espetaculares: *E o vento levou*, de Victor Fleming (1939), é um exemplo canônico disso, ao qual é preciso acrescentar as superproduções hollywoodianas, que tentavam, a partir de 1955, combater a influência crescente da televisão, os filmes de guerra ou ainda, nos anos 70, os filmes-catastrofe; mas não se deve ver aí, necessariamente, uma espécie de conaturalidade entre história movimentada e cinema: os filmes de grande espetáculo, de fato, consagram-se mais ao prestígio da própria instituição cinematográfica do que à beleza ou à perfeição da história.

Porém, os filmes depurados de Yasujiro Ozu (*Tokyo monogatari*, 1953; *A rotina tem seu encanto*, 1962) ou de Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*, 1975; *Les rendez-vous d'Anna*, 1978) também contam histórias através da vida cotidiana da pequena burguesia.

A noção de história não pressupõe, portanto, a agitação, implica que se lide com elementos fictícios, dependentes do imaginário, que se organizam uns em relação aos outros por meio de um desen-

volvimento, de uma expansão e de uma solução final, para acabar formando um todo coerente e, na maior parte do tempo, fechado. Existe de certa forma um “fraseado” da história, na medida em que ele se organiza em *seqüências de acontecimentos*.

Falar do fraseado da história para designar a lógica de seu desenvolvimento não quer dizer que seja possível comparar a história a uma frase ou que se possa resumi-la nessa forma. Apenas a ação, como “tijolo” da história, pode ser resumida ou esquematizada por uma frase, da mesma forma que o mitema das análises de Claude Lévi-Strauss.

É essa completude, essa coerência (mesmo relativa) da história que parecem torná-la autônoma, independente da narrativa que a constrói. Ela aparece, assim, dotada de uma existência própria, que a constitui em simulacro do mundo real. É para explicar essa tendência da história a se apresentar como universo que se substitui o termo história pelo de *diegese*.

Em Aristóteles e em Platão, a *diegesis* era, com a *mimesis*, uma das modalidades da *lexis*, isto é, uma das maneiras, entre outras, de apresentar a ficção, uma certa técnica da narração. O sentido moderno de “diegese” é portanto levemente diferente do original.

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de *universo diegético*, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem. A diegese de *Rio vermelho*, de Howard Hawks (1948), cobre sua história (a condução de uma tropa de bovinos até uma estação ferroviária e a rivalidade entre um “pai” e seu filho adotivo) e o universo fictício que a embasa: a conquista do Oeste, o prazer dos grandes espaços, o suposto código moral dos personagens e seu estilo de vida.

Esse universo diegético tem um estatuto ambíguo: é, ao mesmo tempo, o que gera a história e aquilo sobre o que ela se apóia, aquilo ao que ela remete (é por isso que dizemos que a diegese é “mais ampla” do que a história). Qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético (delimitado e criado pelas histórias anteriores — como é o caso em um gênero) ajuda a constituição e a compreensão da história.

Por esses motivos, às vezes, encontraremos no lugar de universo diegético, a expressão “referente diegético”, no sentido de contexto ficcional que serve, explícita ou implicitamente, de fundo verossímil para a história (para a noção de referente, ver p. 102).

Finalmente, por nossa vez, estaríamos tentados a também entender por diegese a *história considerada na dinâmica da leitura da narrativa*, isto é, a forma como ela se elabora no espírito do espectador no rastro do desenvolvimento fílmico. Portanto, já não se trata aí da história tal como é possível reconstituí-la, uma vez concluída a leitura da narrativa (a visão do filme), mas da história tal como a formo, construo, a partir dos elementos que o filme me fornece “gota a gota” e, também, tal como meus fantasmas do momento ou os elementos retidos de filmes vistos anteriormente me permitem imaginá-la. A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica.

Seria necessário, portanto, distinguir história, diegese, roteiro e intriga. É possível entender como *roteiro* a descrição da história na ordem da narrativa, e por *intriga* a indicação sumária, na ordem da história, do contexto, das relações e dos atos que reúnem os diversos personagens.

Em seu famoso *Dictionnaire des films*, Georges Sadoul explica assim a intriga de *Sedução da carne*, de Luchino Visconti (1953): “Em 1866, em Veneza, uma condessa se torna amante de um oficial austríaco. Ela volta a encontrá-lo em plena batalha contra os italianos, paga para que ele obtenha o desligamento do exército. Ele a abandona. Ela o denuncia como desertor. Ele é fuzilado.” Observemos que, através desse resumo, Sadoul pretende resti-

tuir, ao mesmo tempo, a intriga e o universo diegético (1866, Veneza, condessa, oficial).

Uma última observação acessória. Às vezes, emprega-se o termo *extradiegético*, não sem um certo número de incertezas. Em particular, emprega-se esse termo a propósito da música, quando esta intervém para sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens, sem que sua produção seja localizável ou simplesmente imaginável no universo diegético. É o caso bem conhecido (porque caricatural) dos violinos que irrompem quando, em um *western*, o herói vai encontrar-se, à noite, com a heroína, perto do cercado de cavalos: essa música desempenha um papel na diegese (significa o amor), sem dela fazer parte, como a noite, a luz e o vento nas folhas.

Relações entre narrativa, história e narração

Relações entre narrativa e história — É possível distinguir entre estes três tipos de relação, que vamos citar, segundo Gérard Genette: *ordem*, *duração* e *modo*.

A *ordem* compreende as diferenças entre o desenvolvimento da narrativa e o da história: acontece, com frequência, que a ordem de apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa não seja, por motivos de enigma, suspense ou interesse dramático, aquela na qual eles supostamente deveriam se desenvolver. Trata-se, portanto, de procedimentos de anacronia entre as duas séries. Assim, pode-se mencionar depois, na narrativa, um acontecimento anterior na diegese: é o caso do *flashback*, mas também de qualquer elemento da narrativa que obrigue à reinterpretação de um acontecimento que fora apresentado ou compreendido anteriormente de uma outra forma. Esse procedimento de inversão é extremamente freqüente no caso do filme de enigma policial ou psicológico, onde se apresenta “com atraso” a cena que constitui o motivo dos atos deste ou daquele personagem.

Em *Quando fala o coração*, de Alfred Hitchcock (1945), só depois de muitas peripécias e inúmeros esforços, o doutor consegue lembrar o dia em que, durante uma brincadeira de crianças, e por culpa sua, seu irmão mais novo se empalou em uma cerca.

Em *Assassinos*, de Robert Siodmak (1946), quase todo o filme é um

flashback, pois nos mostra nos primeiros minutos a morte do herói, antes de nos fazer acompanhar a investigação que buscará em seu passado os motivos de sua morte.

Ao contrário, podem ser encontrados elementos da narrativa que tendem a evocar por antecipação um acontecimento futuro da diegese. É certamente o caso do *flashforward*, mas também de qualquer tipo de anúncio ou indício que permita que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro.

O *flashforward* ou “salto adiante” é um procedimento raro nos filmes. No sentido estrito, designa o surgimento de uma imagem (ou até de uma sequência de imagens) cujo lugar na cronologia da história contada está situado *depois*. Essa figura intervém sobretudo nos filmes que jogam com a cronologia da ficção, como *La jetée*, de Chris Marker (1963), no qual o personagem principal toma consciência, no final do filme, de que a imagem do quebramar que o obseda desde o início é a de sua própria morte; ou como *Eu te amo, eu te amo*, de Alain Resnais (1968), filme de “ficção científica”, construído a partir de um princípio muito próximo. Ela é igualmente encontrada nos filmes modernos de tendência “disnarrativa”: *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, de Marcel Hanoun (1967), durante o qual o jornalista, que explica o processo de um criminoso de guerra nazista, evoca cenas de intimidade futuras com a mulher que ama; *L'immortelle*, de Alain Robbe-Grillet (1962) apresenta um caso particular de *flashforward* sonoro, pois se ouve no início do filme o som do acidente que intervém no final. Finalmente, esse procedimento é igualmente freqüente nos filmes de gêneros que fazem a estrutura do “suspense” intervir com força (filmes fantásticos e policiais). Em *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski (1968), a heroína vê, em seus primeiros pesadelos, um quadro da cidade em chamas que vai descobrir no apartamento dos Castevet no final do filme. O plano no qual se desenrolam os créditos de *À beira do abismo*, de Howard Hawks (1946), representa dois cigarros consumindo-se na borda de um cinzeiro e anuncia a evolução futura das relações amorosas do casal central do filme etc.

Vê-se, portanto, que, se o “salto adiante” é bem raro, a construção que supõe é, ao contrário, muito freqüente e usa, na maioria das vezes, objetos que funcionam como anúncio do que vai ocorrer.

Para Jean Mitry, esse tipo de anúncio pela narrativa de elementos diegéticos ulteriores pertence a uma *lógica de implicação* que é compreendida e empregada pelo espectador durante a projeção do filme.

Desse modo, em um *western*, um plano que mostra, do alto de uma montanha, uma diligência preparando-se para entrar em um desfiladeiro basta para evocar para o espectador, na ausência de qualquer outra indicação, uma emboscada próxima armada pelos índios. (Ver p. 147, "O efeito-gênero").

Lembranças e anúncios podem ser, dentro do tempo diegético ou do tempo fílmico, de enorme (mais de 20 anos para a história de *Quando fala o coração*, 1945) ou de pequena amplitude, quando se trata, por exemplo, do encavalgamento da trilha sonora de um plano no plano seguinte ou precedente.

Em *Les dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson (1945), a heroína está deitada em seu quarto silencioso depois de uma cena com seu antigo amante: bruscamente, ouvem-se castanholas. Esse som pertence, de fato, à sequência seguinte, cujo cenário é uma boate.

A *duração* refere-se às relações entre a suposta duração da ação diegética e a do momento da narrativa que lhe é consagrado. É raro que a duração da narrativa se harmonize exatamente com a da história, como é o caso em *Festim diabólico*, de Alfred Hitchcock (1948), filme "rodado num só plano". A narrativa, geralmente, é mais curta do que a história, mas, em certos casos, é possível que algumas partes da narrativa durem mais tempo do que as partes da história que elas relatam.

Temos um exemplo involuntário disso em certos filmes de Méliès, quando a técnica dos *raccords* ainda não estava estabelecida: assim, é possível ver viajantes descendo de um trem em um plano filmado de dentro do trem, depois no plano seguinte, tomado da plataforma, vê-los descendo de novo os mesmos degraus. Mais freqüente é o caso da câmera lenta, como na evocação de lembrança em *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone (1969) ou a cena do acidente em *As coisas da vida* (1970), de Claude Sautet.

Classificaremos também na categoria da duração as *elipses* da narrativa: em *À beira do abismo*, de Howard Hawks (1946), Philip Marlowe espreita de seu carro: um plano mostra-o instalando-se para a longa espera. Breve escurecimento. Voltamos a encontrar exatamente o mesmo plano, mas uma leve mudança de atitude de Marlowe, o desaparecimento do cigarro, que ele estava fumando alguns segundos antes, e o fato de que a chuva tenha cessado bruscamente de cair indicam-nos que acabaram de se passar algumas horas.

O *modo* é relativo ao ponto de vista que guia a relação dos acontecimentos, que regula a quantidade de informação dada sobre a história pela narrativa. Aqui só reteremos, para esse tipo de relações entre as duas instâncias, o fenômeno da focalização. É preciso distinguir entre focalização *por* um personagem e focalização *sobre* um personagem, mantendo em mente que essa focalização pode muito bem não ser única e variar, flutuar, consideravelmente durante a narrativa. A focalização sobre um personagem é extremamente freqüente, pois decorre muito normalmente da própria organização de qualquer narrativa que implica um herói e personagens secundários: o herói é aquele que a câmera isola e segue. No cinema, esse procedimento pode dar lugar a um certo número de efeitos: enquanto o herói ocupa a imagem e, por assim dizer, monopoliza a tela, a ação pode prosseguir em outra parte, reservando para depois surpresas ao espectador.

A focalização por um personagem é igualmente freqüente e manifesta-se, na maioria das vezes, sob a forma do que se chama a câmera subjetiva, mas de maneira muito "borboleteante", muito flutuante, dentro do filme.

No início de *Prisioneiro do passado*, de Delmer Daves (1947), o espectador só vê o que está no campo de visão de um prisioneiro que está fugindo, enquanto ao redor se desencadeia o alerta policial.

De maneira mais geral, é regime normal do filme narrativo apresentar esporadicamente planos que são atribuídos à visão de um dos personagens (ver pp. 244 e 247 "Identificação primária" e "Identificação secundária").

Relações entre narração e história — No que se refere a esse tipo de relações que Gérard Genette designa pelo termo genérico de *voz*, vamos nos limitar a observar que a organização do filme narrativo clássico leva muitas vezes a fenômenos de *diegetização* de elementos que não pertencem de fato à narração. Acontece, de fato, que o espectador seja conduzido a atribuir à diegese o que é uma intervenção notável da instância narrativa no desenvolvimento da narrativa.

É possível detectar um exemplo desse fenômeno em *O garoto selvagem*, de François Truffaut (1970): as mudanças de plano nele são, por várias vezes, creditadas aos personagens. Assim, quando o doutor Itard prepara-se para receber a criança, vêmo-lo aproximar-se de uma janela, no vão da qual permanece por um tempo, devaneando. O plano seguinte mostra-nos a criança prisioneira em um celeiro, tentando atingir uma lucarna de onde chove luz. A encenação foi estabelecida para que se tivesse a impressão de acompanhar os pensamentos do doutor mudando de plano.

A eficácia do cinema clássico — O fenômeno de *diegetização*, mencionado no parágrafo precedente, é o efeito de um funcionamento geral da instituição cinematográfica que tenta apagar do espetáculo fílmico os vestígios de seu trabalho, de sua própria presença. No cinema clássico, tende-se a dar a impressão de que a história está se contando sozinha, por conta própria, e que narrativa e narração são neutras, transparentes: o universo *diegético* finge se oferecer aí sem intermediário, sem que o espectador tenha o sentimento de que deve recorrer a uma terceira instância para compreender o que está vendo.

O fato de a ficção cinematográfica se oferecer para a compreensão sem referência à sua enunciação não deixa de ter homologia com o que Emile Benveniste observava a propósito dos enunciados linguísticos, propondo distinguir entre si *história* e *discurso*. O discurso é uma narrativa que só pode ser compreendida em função de sua situação de enunciação, da qual conserva certo número de marcas (pronomes eu-tu que remetem aos interlocutores, verbos no presente, no futuro), enquanto a história é uma narrativa sem marcas de enunciação, sem referência à situação na qual é produzida (pronomes ele, verbos no pretérito perfeito).

Vê-se que aqui o termo *história* não tem o mesmo sentido em Benveniste, em que designa um enunciado sem marcas de enunciação, e em Genette, em que designa o conteúdo narrativo de um enunciado.

O filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instância narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instância narrativa não existisse). Em particular por esse disfarce do discurso fílmico em história é que foi possível explicar a famosa regra que prescreve que o ator não olhe para a câmera: evitá-la com o olhar é agir como se ela não estivesse ali, é negar sua existência e sua intervenção. Isso permite igualmente não se dirigir diretamente ao espectador que permanece, desse modo, um *voyeur* escondido, oculto, na sala escura.

O filme de ficção tira algumas vantagens de se apresentar como uma história (no sentido em que Benveniste compreende isso). Apresenta-nos, em suma, uma história que se conta sozinha e que, com isso, adquire um valor essencial: ser como a realidade, imprevisível e surpreendente. Ela parece, de fato, ser apenas a soletração de um surgimento factual que não será guiado por ninguém. O caráter de verdade permite-lhe mascarar o arbitrário da narrativa e a intervenção constante da narração, assim como o caráter estereotipado e organizado do encadeamento das ações.

Mas essa história que não é contada por ninguém, cujos acontecimentos surgem como as imagens que se acotovelam e afugentam umas às outras na tela, é uma história que ninguém garante e que corre todos os riscos. Diante dela, estamos sujeitos à surpresa, agradável ou desagradável, dependendo se o que vamos descobrir na sequência será maravilhoso ou decepcionante. A história está sempre presa no "tudo ou nada": ela corre o risco, a qualquer momento, de fracassar por inteiro, de desaparecer na insignificância, como essa imagem escorregadia na tela pode inesperadamente esvanecer no preto ou no branco, colocando um termo ao que o espectador acreditou poder organizar em uma ficção durável.

Essa característica de história do filme de ficção, que não deixa de ter relação com a pouca realidade do material fílmico (película oscilando entre a arca de tesouro e o dejetos fosco), permite-lhe

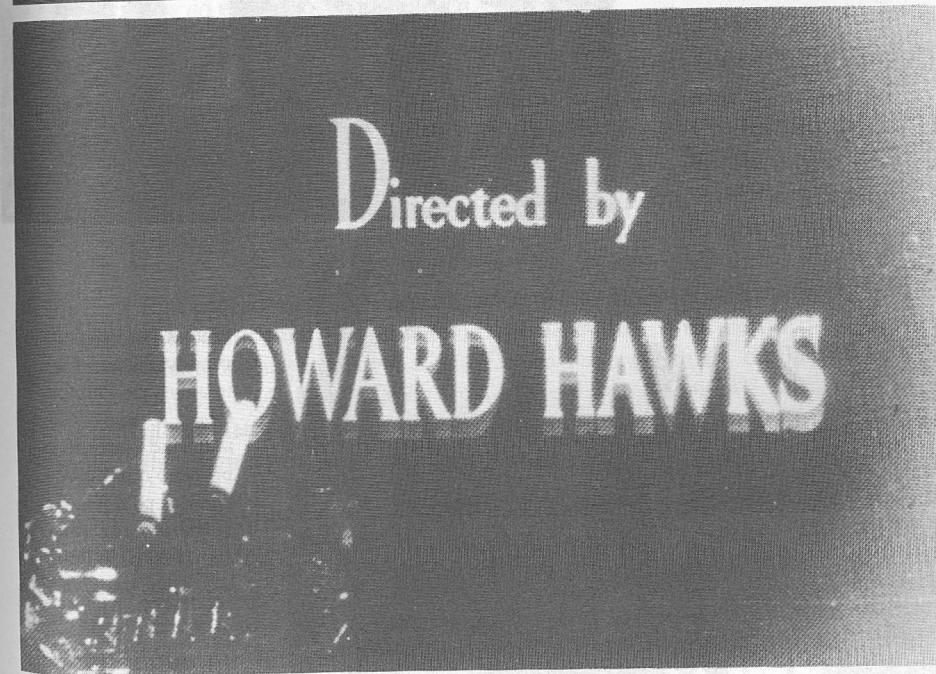
relançar incessantemente a atenção do espectador que, na incerteza do que se seguirá, permanece suspenso no movimento das imagens.

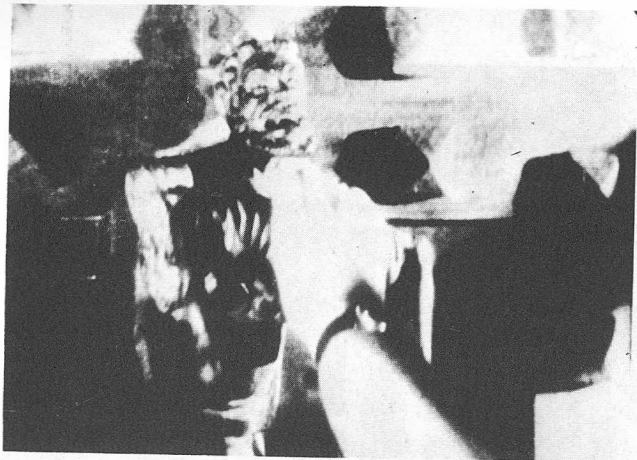
Portanto, é certo que o cinema narrativo extrai boa parte do fascínio que exerce da faculdade que tem de disfarçar seu discurso em história. Todavia, não se deveria exagerar a importância do fenômeno, pois continua sendo verdade que, quando vai ao cinema, o espectador também vai procurar aí a enunciação, a narração. O prazer fílmico não é feito apenas de pequenos medos que sinto ignorando a continuação (ou fingindo ignorar): deve-se também à apreciação dos meios empregados para a condução da narrativa e a constituição da diegese. Desse modo, os cinéfilos (mas qualquer espectador de filme já é um cinéfilo) regalam-se com determinada decupagem, determinado movimento de câmera que lhes parece assinado e, portanto, inigualável. O prazer que sinto com o filme de ficção deve-se, assim, a um misto de história e de discurso, onde o espectador ingênuo (que sempre permanece assim) e o conhecedor encontram-se, ao mesmo tempo, por uma clivagem mantida, com o que se satisfazer. O cinema clássico extrai sua eficácia desse fator. Por uma organização simultaneamente muito tênue e muito forte, a instituição cinematográfica vence nos dois quadros: se o espectador deixa-se envolver pela história e na história, ela se impõe em segredo; se ele estiver atento ao discurso, ela se vangloria de sua habilidade.

Códigos narrativos, funções e personagens

A história programada: Intriga de predestinação e frase hermenêutica — Quando se vai ver um filme de ficção, vai-se sempre ver simultaneamente o mesmo filme e um filme diferente. Isso se deve a duas ordens de fato. Por um lado, todos os filmes contam, sob aspectos e com peripécias diferentes, a mesma história: a do confronto do Desejo com a Lei e de sua dialética com surpresas esperadas. Sempre diferente, a história é sempre a mesma.

(ao lado) Dois exemplos de efeitos de predestinação, extraídos dos créditos de *À beira do abismo*, de Howard Hawks (1946), que anunciam a formação ulterior do casal.





Outros exemplos de predestinação: duas imagens de Zaroff, o caçador de vidas (1932), anunciadas desde o primeiro quadro dos créditos pela foto da aldrava; uma imagem da caçada final.

Por outro lado, qualquer filme de ficção, em um mesmo movimento, deve dar a impressão de um desenvolvimento organizado e de um surgimento que só se deve ao acaso, de forma que o espectador se encontre diante dele em uma posição paradoxal: poder prever e não poder prever a continuação, querer conhecê-la e não querer conhecê-la. Ora, desenvolvimento programado e surgimento inesperado são organizados em seu intrincamento pela instituição cinematográfica, fazem parte dela: pertencem ao que chamamos de códigos narrativos.

Nesse aspecto, o filme de ficção tem um ritual: deve levar o espectador a desvelar uma verdade ou uma solução através de um certo número de etapas obrigatórias, de desvios necessários. Parte dos códigos narrativos visa, portanto, organizar esse avanço lento rumo à solução e ao final da história, avanço no qual Roland Barthes via o paradoxo de qualquer narrativa: levar à revelação final ao mesmo tempo que deixá-la sempre para depois. O avanço do filme de ficção é, em seu conjunto, modulado por dois códigos: a *intriga de predestinação* e a *frase hermenêutica*.

A *intriga de predestinação* consiste em dar, nos primeiros minutos do filme, o essencial da *intriga* e sua solução ou, pelo menos, sua solução esperada. Thierry Kuntzel destacou o parentesco que existe entre essa *intriga de predestinação* e o sonho-prólogo que apresenta, de maneira muito condensada e alusiva, o que um segundo sonho virá desenvolver.

Esse procedimento narrativo é, ao contrário do que normalmente se acredita, muito freqüente no filme de enigma, pois, em vez de "matar" o suspense, ele o reforça. Em *Pacto de sangue*, de Billy Wilder (1944), o herói dá de imediato a solução do enigma: foi ele quem matou, matou por uma mulher e por dinheiro, que afinal lhe escaparam.

A *intriga de predestinação*, que proporciona orientação à história e à narrativa, que de certa forma estabelece sua programação, pode figurar explicitamente (caso de *Pacto de sangue*), alusivamente (sob a forma de alguns planos do crédito) ou implicitamente, como nos filmes que começam com uma "catástrofe", que dá a entender

que saberemos suas razões e que o mal será reparado (voltaremos a esse ponto a propósito das funções).

Uma vez anunciada a solução, traçada a história e programada a narrativa, intervém então todo o arsenal de atrasos, dentro daquilo que Roland Barthes chama de a “frase hermenêutica”, que consiste em uma seqüência de etapas-paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões.

Em *Disque M para matar*, de Alfred Hitchcock (1953), no momento em que o matador ocasional vai entrar no apartamento da vítima, a seqüência de planos é estabelecida para que se tenha o sentimento de uma concordância perfeita entre o tempo diegético e o tempo da narrativa. Ora, a montagem, que aqui segue as regras tradicionais para mostrar uma passagem de porta e que, portanto, instaura uma continuidade, “pula” um gesto do assassino, gesto que mais tarde será a solução de uma parte do enigma.

Esses freios ao desenvolvimento da história fazem parte de uma espécie de programa antiprograma. São um programa, pois exigem organização em seu desenvolvimento, para entregar aos poucos as informações necessárias à revelação da solução: o escalonamento dos freios constitui uma espécie de sintaxe que regula sua disposição (daí o termo de “frase” na expressão de Roland Barthes). São um antiprograma, na medida em que sua função é frear o avanço rumo à solução estabelecida pela intriga de predestinação ou seu equivalente. Intriga de predestinação e frase hermenêutica são ambas programas, mas são o antiprograma uma da outra.

Por esse jogo de dificuldades e de contrários, o filme pode atribuir-se a aparência de uma progressão que jamais está garantida e que se deve ao acaso e fingir submeter-se a uma realidade bruta que nada comanda, o trabalho da narração seria banalizar, tornar naturais, sob a forma de destino, esses repentinos programados da intriga. O verossímil também tem seu lugar nessa construção: voltaremos a isso na parte consagrada a esse ponto.

Em *Cais das brumas*, de Marcel Carné (1938), o desertor Jean abandona seus trajes militares (que podem denunciá-lo) junto a Panama, gerente de um bar, onde a discrição é regra. Por medida

de prudência, Panama joga-as para que afundem na água. Esse gesto vem inscrever-se num primeiro programa que está se realizando: a fuga de Jean num barco.

Os trajes, porém, são pescados pela polícia junto com um cadáver, de forma que Jean é acusado do assassinato. O primeiro programa é perturbado e cede lugar a um segundo: A polícia vai prender Jean antes que ele consiga embarcar? Jean será, de fato, derrubado por um bandido ciumento.

No cinema, a impressão de surgimento e de fragilidade dos “programas” é acentuada pelo próprio significante cinematográfico, pois um plano afugenta o outro, como uma imagem afugenta a outra sem que a seguinte possa ser conhecida de antemão. Tênu e escorregadia, a imagem em movimento presta-se particularmente bem a esse jogo de dois programas.

Se o gênero policial é um dos gêneros mais prolíficos no cinema, provavelmente não é por acaso: é porque o enigma encontra para apoio um material de expressão que lhe convém particularmente — a imagem que se move, isto é, a imagem instável.

Assinalemos, além disso, a relação existente entre o código narrativo dos atrasos e o fetichismo: ambos se articulam sobre o “logo antes”, sobre o atraso da revelação da verdade.

A economia desse sistema narrativo (e trata-se de fato de economia, pois visa regular a entrega das informações) é notavelmente eficaz na medida em que é estritamente ambivalente. Permite agir de maneira que o espectador possa, ao mesmo tempo, temer e esperar. No *western*, por exemplo, se o herói se dá mal com os bandidos, a cena é um freio com relação à linha diretriz da intriga que exige sua vitória: é um elemento de antiprograma. Mas, ao mesmo tempo, essa cena é para o espectador o anúncio lógico da cena inversa, que sobrevirá mais tarde e na qual o herói vai se vingar de seus agressores: é um elemento de programa positivo.

O sistema permite também o patético, pelo princípio da “ducha escocesa”. Um cineasta como John Ford erigiu como regra a alternância de cenas de felicidade e cenas de violência, de modo que o espectador fique, por um lado, sujeito a sentimentos extremos (que o fazem perder de vista o arbitrário da narrativa), mas esteja, por outro lado, impaciente por conhecer as imagens seguintes e que

devem confirmar ou infirmar o que está vendo. No cinema, o espectador não tem, como o leitor de romance que quer se tranquilizar, o recurso de saltar para o final do episódio para verificar de que forma o programa vai se realizar.

As funções — Dissemos anteriormente que o filme de ficção tinha algo de ritual, na medida em que a história que veicula obedece a programas. É também um ritual porque reconduz o tempo todo à mesma história, ou porque pelo menos as intrigas sobre as quais ele se constrói podem ser a maior parte do tempo esquematizadas em um número restrito de redes. O filme de ficção, como o mito e o conto popular, apóia-se em estruturas de base cujo número de elementos é finito e cujo número de combinações é limitado.

Para nos convenceremos disso, basta citar quatro filmes tão diferentes uns dos outros (dentro do cinema clássico americano) como *Rastros de ódio*, *À beira do abismo*, *Ritmo louco* e *Quando fala o coração*, respectivamente de John Ford (1956), Howard Hawks (1946), George Stevens (1936) e Alfred Hitchcock (1945). Sua ação desenvolve-se em circunstâncias, em situações, diferentes, com temas diferentes, com personagens muito diferentes. Ora, sua intriga pode ser resumida, esquematizada, de acordo com um modelo comum aos quatro: o herói (ou a heroína) deve arrancar um outro personagem do domínio de um meio hostil.

Pode-se considerar que o filme de ficção, além de infinitas variações, é constituído de elementos invariáveis, a partir do modelo das funções destacadas por Vladimir Propp para o conto popular russo, ou dos mitemas definidos por Claude Lévi-Strauss para os mitos. Vladimir Propp define as funções da seguinte maneira: "Os elementos constantes, permanentes do conto, são as funções dos personagens, quaisquer que sejam esses personagens e qualquer que seja a maneira como essas funções são cumpridas."

Nos exemplos que dávamos há pouco, um personagem foi "raptado" ou interceptado (pelos índios, pelos gângsteres, por um rival amoroso ou ... pelo inconsciente). O herói deve operar um contra-rapto para reconduzir o outro personagem a um meio "normal" (exterminando os índios, desmantelando a gangue, ridicularizando o rival ou ... tornando o inconsciente consciente).

As situações, os personagens ou as modalidades de ação variam: quanto às funções, elas permanecem idênticas.

Isso não quer dizer que as funções do filme de ficção sejam estritamente as mesmas que as do conto maravilhoso: têm as mesmas características e muitas vezes se aproximam muito dele, mas foram "secularizadas".

As funções se combinam dentro de seqüências que constituem miniprogramas, pois uma acarreta a outra (e assim por diante) até o fechamento que o retorno ao estado inicial ou o acesso ao estado desejado representa. O "erro" (assassinato, roubo, separação) implica, no ponto de partida da história, uma "situação inicial" apresentada como normal e como boa e, no ponto de chegada, a "reparação do erro". Da mesma forma, a função "partida" exige a função "retorno".

Desse ponto de vista, qualquer história é homeostática: só faz retrair a redução de uma desordem, recoloca no lugar. Mais fundamentalmente, ela pode, portanto, ser analisada em termos de disjunções e de conjunções, de separação e de união. Afinal de contas, uma história só é feita de disjunções "abusivas" que dão lugar, por transformações, a conjunções "normais" e conjunções "abusivas" que exigem disjunções "normais". Esse esquema estrutural, que poderia servir para analisar ou, pelo menos, esquematizar qualquer tipo de intriga, pode até funcionar sozinho, de maneira depurada, sem a roupagem da ficção tradicional (sobre esse ponto, ver p. 92, "Narrativo/não-narrativo").

Sente-se bem, por meio desse tipo de análise, todo o peso ideológico que esse tipo de ficção representa: trata-se de encenar uma ordem social mostrada como normal e que deve a qualquer preço ser mantida sem mudanças.

A história do filme de ficção é, portanto, construída, como a do conto russo e a do mito, a partir do agrupamento de seqüências de funções.

Para evitar a confusão com o termo cinematográfico "seqüência", que designa um conjunto de planos, preferimos usar o termo "seqüência-programa" para designar o que Vladimir Propp compreendia em literatura por "seqüência".

Essas seqüências-programas podem seguir-se umas às outras, cada novo erro, carência ou necessidade provocando uma nova seqüência-programa: é o caso do folhetim ou filme de esquetes. Com muito maior freqüência, uma nova seqüência-programa começa antes que a precedente termine. Estamos, então, diante de um encastramento dessas unidades que não tem um limite assinalado, exceto talvez o de fechar o círculo e encerrar a primeira seqüência-programa.

Esse procedimento de interrupção de um programa por um outro fato, evidentemente, faz parte da frase hermenêutica, e é empregado particularmente no filme de suspense ou de mistério. Em *Um preço para cada crime*, de Raoul Walsh (1950), filme que joga com três tempos diegéticos diferentes (presente, passado próximo e passado distante), a investigação, as relações com a polícia e a confissão dos gângsteres não cessam de interromper umas às outras, a história surge, assim, de nível em nível, antes de “remontar” às primeiras seqüências-programa.

Mas o procedimento pode servir igualmente ao cômico: são conhecidas as *gags* apreciadas por Buster Keaton ou Jerry Lewis, nas quais, para reparar uma bobagem, comete-se uma segunda, que se quer reparar, e comete-se uma terceira...

Finalmente, duas seqüências-programa diferentes podem ter um fim comum: é assim que, no filme de aventuras, se o herói sai vencedor das provas, conquista simultaneamente a mulher.

A história contada pelo filme de ficção aparece, desse modo, sob a forma de um jogo de montar: as peças estão determinadas de uma vez por todas e são em número limitado, mas podem entrar em um número bastante grande de combinações diferentes, sua escolha e sua arrumação permanecem relativamente livres.

Se a instância narrativa tem apenas uma liberdade restrita para a organização interna e a sucessão das seqüências-programa, ela permanece, ao contrário, completamente livre para escolher a maneira como as funções são cumpridas ou para estabelecer os atributos e as características dos personagens. É essa liberdade que permite revestir de trajes sempre novos o jogo de montar limitado e cheio de regras.

Os personagens — Vladimir Propp propunha chamar de *actantes* os personagens que, para ele, não se definem por seu estatuto social ou por sua psicologia, mas por sua “esfera de ação”, isto é, o feixe de funções que cumprem dentro da história. Em sua esteira, A.-J. Greimas propõe chamar actante aquele que só cumpre uma função, e *ator* aquele que, ao longo de toda a história, cumpre muitas. De fato, Propp já observava que um personagem pode cumprir várias funções e que uma função pode ser cumprida por muitos personagens.

Greimas chega, assim, a um *modelo actancial* de seis termos: nele se encontra o Sujeito (que corresponde ao herói), o Objeto (que pode ser a pessoa em busca da qual o herói parte), o Destinador (o que estabelece a missão, a tarefa ou a ação a ser realizada), o Destinatário (o que recolherá seu fruto), o Oponente (o que vem entrar na ação do Sujeito) e o Adjuvante (que, ao contrário, vem ajudá-lo). É claro que um único e mesmo personagem pode ser simultânea ou alternadamente Destinador e Destinatário, Objeto e Destinador...

No filme *noir*, o personagem da prostituta é, ao mesmo tempo, Objeto (da busca), Adjuvante (ela ajuda o herói em sua tarefa) e Oponente (pois ela tramou tudo e emaranhou as pistas). Por outro lado, em *Onde começa o inferno*, de Howard Hawks (1959), o Sujeito é representado por quatro personagens diferentes: o xerife e seus três ajudantes. Pode-se, aliás, considerá-los, os quatro, como um único personagem.

Os actantes são um número finito e permanecem invariáveis, já os personagens são um número praticamente infinito, pois seus atributos e seu caráter podem variar sem que sua esfera de ação seja modificada. Inversamente, podem permanecer aparentemente idênticos quando sua esfera se modifica.

Desse modo, o gângster (Oponente) pode ser caracterizado como egresso do baixo mundo, brutal e grosseiro, ou como distinto e refinado.

O personagem do índio, ao mesmo tempo que conservou o essencial de seus atributos e de sua caracterização, viu sua esfera de

ação evoluir relativamente no *western*: simples máquina de massacrar, em certos filmes, em outros pôde ser um Sujeito de funções positivas. Particularmente reveladora, nesse sentido, seria a comparação entre a representação dos índios em *No tempo das diligências* (1939) e *Crepúsculo de uma raça* (1964), ambos de John Ford.

O que é normalmente chamado de riqueza psicológica de um personagem muitas vezes só provém da modificação do feixe de funções que ele cumpre. Essa modificação não se opera com relação à realidade, mas com relação a um modelo preexistente do personagem, onde certas ligações actanciais, geralmente admitidas, são abandonadas em proveito de combinações inéditas.

No nível do modelo actancial, o personagem de ficção é, portanto, um operador, pois lhe cabe assumir, através das funções que cumpre, as transformações necessárias para o avanço da história. Garante igualmente sua unidade, além da diversidade das funções e dos pólos actanciais: o personagem do filme de ficção é um pouco o fio condutor, tem um papel de homogeneização e continuidade.

Se o modelo actancial, elaborado a propósito da literatura, pode ser aplicado ao personagem do filme de ficção, existe pelo menos um ponto no qual ele se diferencia do personagem de romance ou até do personagem de teatro. O personagem de romance não passa de um nome próprio (um nome vazio) sobre o qual se cristalizam atributos, traços de caráter, sentimentos e ações. O personagem de teatro situa-se entre o personagem de romance e o personagem de filme: não passa de um ser de papel da peça escrita, mas é episodicamente encarnado por este ou aquele ator. Acontece, então, de um personagem de teatro conservar a marca de um ator: assim, na França, o personagem do Cid foi marcado por Gérard Philipe e o de Harpagon, por Charles Dullin.

No cinema, a situação é diferente e por diversas razões. Em primeiro lugar, o roteiro não tem, na maioria das vezes, existência para o público: se é conhecido, é depois da projeção do filme — o personagem só existe na tela. Em segundo lugar, o personagem existe apenas uma vez, em um filme que, uma vez gravado, não passa por qualquer variação, enquanto no teatro a “encarnação”

varia de um ator para outro ou, para um único ator, de uma representação para outra. Por isso, o personagem de filme de ficção só existe, por um lado, sob os traços de um ator (exceto nos casos, relativamente raros na produção cinematográfica, de *remakes*), e, por outro, através de uma única interpretação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído. Portanto, se não ocorre a ninguém dizer “Gérard Philipe” para falar do Cid, é muito freqüente designar o ator para falar de determinado personagem de filme: lembro-me muito bem que, em *Os corruptos*, de Fritz Lang (1953), é Lee Marvin quem joga o conteúdo fervente de uma cafeteira no rosto de sua cúmplice Gloria Grahame, mas esqueci totalmente o nome das personagens. Isso se deve ao fato de que o personagem do filme de ficção não existe fora dos traços físicos do ator que o interpreta, exceto no caso, em geral episódico, em que um personagem é designado quando ainda não apareceu na tela.

A condição do personagem no cinema deve-se finalmente ao *star-system*, ele próprio típico do funcionamento da instituição cinematográfica (ver a obra de Edgar Morin, *Les stars*). O *star-system*, levado ao auge no cinema americano, mas presente em qualquer cinema comercial, define-se duplamente por seu aspecto econômico e por seu aspecto mitológico, um acarretando o outro. O cinema é uma indústria que compromete grandes capitais: visa, portanto, tornar rentáveis, ao máximo, seus investimentos. Isso conduz a uma prática dupla: por um lado, o compromisso sob contrato de atores vinculados a uma firma e apenas a uma, e, por outro, a redução dos riscos, apostando numa imagem fixa dos atores. Se o ator se revela particularmente eficaz em determinado tipo de papel ou de personagem, tende-se a repetir a operação nos filmes seguintes para garantir a receita. Daí o aspecto mitológico: forja-se para o ator uma imagem de marca, erigindo-o como estrela. Essa imagem é alimentada, ao mesmo tempo, pelos traços físicos do ator, por seus desempenhos filmicos anteriores ou potenciais, e por sua vida “real” ou supostamente real. Portanto, o *star-system* tende a já fazer do ator um personagem, mesmo fora de qualquer realização fílmica: o personagem de filme só vem a existir através desse outro personagem que é o astro.

Se o personagem de ficção ganha da realidade, pois se apóia simultaneamente no personagem do astro e em seus papéis precedentes, o ator pode com isso perder realidade: sem falar de Marilyn Monroe, Bela Lugosi acabou por se confundir com o personagem satânico de seus filmes, e talvez Johnny Weissmuller tenha ido parar no hospital psiquiátrico sob os traços de Tarzã.

Conseqüentemente, o *star-system* leva à organização da ficção ao redor de um personagem ou de um casal central, relegando os outros à obscuridade. Faz parte, portanto, da coerência do sistema que muitos roteiros sejam escritos para um ator, em função dele: o personagem é então “feito sob medida”. Sabe-se, também, que alguns contratos de atores estipulam não apenas o número de planos que lhes deverão ser consagrados no filme como também certas características obrigatórias dos personagens que deverão interpretar: é conhecida a história de Buster Keaton a quem, dizem, era proibido rir, ou de Jean Gabin, cujos contratos de antes da guerra exigiam que morresse no final do filme. A imagem do astro alimenta sempre a caracterização do personagem, mas, em compensação, o personagem nutre a imagem do astro.

O realismo no cinema

Quando se aborda a questão do realismo no cinema, é necessário distinguir realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e realismo do tema dos filmes.

O realismo dos materiais de expressão

Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar. Porém, apenas a formulação desse “princípio” revela que o realismo cinematográfico só é avaliado *em relação a outros modos de representação* e não em relação à realidade. Hoje, o tempo da crença na objetividade dos mecanismos de reprodução cinematográficos e o do entusiasmo de um Bazin, que via na imagem

do modelo o próprio modelo, estão ultrapassados. Essa crença na objetividade baseava-se, ao mesmo tempo, num jogo de palavras ruim (a propósito da objetiva da câmera) e na segurança de que um aparelho científico como a câmera é necessariamente neutro. Porém, a questão foi examinada o suficiente no capítulo “O filme como representação visual e sonora” (p. 19), fazendo com que seja inútil repetir todos os argumentos aqui.

Basta lembrar que a representação cinematográfica (que não se deve apenas à câmera) sofre uma série de exigências, que vai das necessidades técnicas às necessidades estéticas. Ela é, de fato, subordinada ao tipo de filme empregado, ao tipo de iluminação disponível, à definição da objetiva, à seleção necessária e à hierarquização dos sons, como é determinada pelo tipo de montagem, pelo encadeamento de seqüências e pela direção. Tudo isso requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público para que simplesmente a imagem que se apresenta seja tida como semelhante em relação a uma percepção do real. O “realismo” dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas. É preciso lembrar que nem sempre o cinema foi sonoro, nem sempre foi colorido e que, quando conquistou som e cores, seu realismo se modificou singularmente com o correr dos anos: a cor dos filmes dos anos 50 parece-nos, hoje, bem exagerada, mas a dos filmes desse início dos anos 80, com seu recurso sistemático ao pastel, deve muito à moda. Ora, a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista. O realismo aparece, então, como um ganho de realidade (ver, sobre esse ponto, “A montagem”, p. 72) em relação a um estado anterior do modo de representação. Esse ganho, porém, é infinitamente renovável, em conseqüência das inovações técnicas, mas também porque a própria realidade jamais é atingida.

O realismo dos temas dos filmes

Porém, quando se fala de realismo cinematográfico, compreende-se igualmente os temas e seu tratamento, e foi a esse respei-

to que se qualificou de “realismo poético” um certo cinema francês de antes da guerra ou de “neo-realismo” alguns filmes italianos da Liberação.

O neo-realismo é um exemplo particularmente impressionante da ambigüidade do próprio termo realismo.

Observemos, de passagem, que o neo-realismo é, como qualquer denominação de escola, uma criação da crítica que erigiu, depois, em modelo teórico, a convergência de alguns filmes, cujo número hoje aparece bem limitado. Entre filmes como os de Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta*, 1945; *Paisà*, 1946), de Vittorio de Sicca (*Vítimas da tormenta*, 1946; *Ladrões de bicicleta*, 1948), de Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948; *Belíssima*, 1950), de Federico Fellini (*Os boas-vidas*, 1953; *A trapaça*, 1955) são antes as diferenças estilísticas que se observam hoje em dia.

Para André Bazin, que foi seu defensor e ilustrador, o neo-realismo podia ser definido por um feixe de traços específicos, mas esses traços se referiam mais ao conjunto da produção cinematográfica tradicional do que à própria realidade. Segundo ele, essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não-profissionais (por oposição às convenções “teatrais” da atuação dos atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem “amarradas” demais e aos heróis de condição extraordinária), onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). Finalmente, o cinema neo-realista teria sido um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra.

É, portanto, esse feixe de elementos que, para André Bazin, define o neo-realismo, mas todos, separadamente ou em sua interação, são passíveis de crítica.

A filmagem em externas ou em cenário natural só era, para os filmes que Bazin pega como exemplo, parcial: muitas cenas eram de fato filmadas em estúdio, mas, misturadas às cenas em cenário

O neo-realismo e sua posteridade

Roma, cidade aberta,
de Roberto Rossellini
(1944-1946)



Vítimas da tormenta,
de Vittorio de Sicca
(1946)

Ladrões de bicicletas,
de Vittorio de Sicca
(1948)





tradicional do que a



natural, passavam por cenas filmadas em locais reais. Por outro lado, a filmagem em externas ou em cenário natural não é, em si, um fator de realismo; deve-se acrescentar um fator social ao cenário, para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores, subúrbio. Mas, então, os cenários de estúdio de *Ouro e maldição*, de Eric von Stroheim (1924) são tão realistas quanto os cenários naturais desses filmes italianos.

O recurso a atores não-profissionais, tão “naturais” quanto o cenário, pois supostamente eles nele viveriam aí, também é limitado e razoavelmente “fabricado”. O fato de serem não-profissionais não impede que tenham de atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação. Além disso, deve-se notar que, no estúdio, eram substituídos por atores profissionais, o que tenderia a provar que sua expressão “realista”... não era realista o suficiente. Por outro lado, os atores não-profissionais representavam apenas parte da distribuição, pois o filme incluía igualmente atores profissionais. Finalmente, sua seleção nos locais de filmagem e os inúmeros ensaios ou tomadas sucessivas que seu amadorismo exigia aumentavam singularmente o custo da produção, o que contradiz (com outros elementos, em particular, o recurso ao estúdio para a filmagem e a dublagem) o último ponto da “definição” de Bazin referente à economia dos meios técnicos desse tipo de filmes: não passa de uma aparência, desejada, de economia de meios, como se fosse apenas uma aparência de real para o estúdio. Tratava-se, de fato, para o neo-realismo, de apagar a instituição cinematográfica enquanto tal, de apagar as marcas da enunciação. Procedimento muito “clássico”, dos quais já vimos alguns exemplos a propósito do filme de ficção tradicional.

Quanto à história não-dramática, se é verdade que o filme neo-realista abandona um certo caráter espetacular e adota um ritmo

(ao lado)

(acima) *Umberto D.*, de Vittorio de Sicca (1952)

(abaixo) *O bandido Giuliano* (Salvatore Giuliano), de Francisco Rosi (1961)

de ação mais lento, nem por isso deixa de recorrer a uma ficção, onde os indivíduos são personagens, nem que seja apenas por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos fundamentos nada têm de propriamente realistas: marginal, operário-modelo, pescador siciliano... Por outro lado, embora a caracterização dos personagens tenha mudado, suas funções permanecem sempre as mesmas: que o herói parta em busca de sua bicicleta roubada ou tente recuperar o segredo atômico que um espião se prepara para entregar ao estrangeiro, sempre se está diante de uma "busca" que segue um "erro" que perturbou a "situação inicial". A ficção só aparece mais realista na medida em que se pretende menos "rósea" (populismo, assunto social, fim decepcionante ou pessimista) e onde, por outro lado, ela recusa certas convenções. Esse abandono, porém, resulta na instauração de novas convenções.

O entusiasmo de Bazin por essa "nova" forma de cinema leva-o a um certo exagero, quando exclama, a propósito de *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica (1948): "Não há mais atores, não há mais história, não há mais encenação, isto é, finalmente, na ilusão estética perfeita da realidade, não há mais cinema". Só se deve considerar esse "não há mais cinema" na acepção pejorativa do que "é cinema", isto é, uma representação em que as convenções se tornaram aparentes demais para serem aceitáveis e "naturalizadas", onde são denunciadas enquanto tal. Desse ponto de vista, logo chegaria o tempo em que o neo-realismo também apareceria como "cinema".

Por isso, essa outra declaração de Bazin parece-nos mais correta: "É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que representam. Vamos, então, chamar de *realista* qualquer sistema de expressão, qualquer procedimento de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela". Essa definição exige, todavia, que se defina que esse "mais realidade" só seja estimado em relação a um sistema de convenções que se acredita caduco, a partir de então. O "ganho de realidade" deve-se apenas à denúncia de convenções, mas, como indicávamos acima, essa denúncia caminha junto com a instauração de um novo sistema convencional.

O verossímil

O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta.

O verossímil e a opinião comum — O verossímil pode, em primeiro lugar, ser definido em sua relação com a opinião comum e os bons costumes: o sistema do verossímil esboça-se sempre em função das conveniências. Por isso, só se julgará verossímil uma ação que pode ser relacionada com uma máxima, isto é, com uma dessas formas congeladas que, sob a aparência de um imperativo categórico, exprime o que é a opinião comum. Assim, em um *western*, não vamos nos surpreender em ver o herói se consagrar exclusivamente à perseguição daquele que matou seu pai, porque "a honra da família é sagrada", ou, em um filme policial, o detetive se obstinar contra ventos e marés para descobrir o culpado, pois "é necessário ir até o fim do que se começou".

Conseqüentemente, o verossímil constitui uma *forma de censura*, pois restringe, em nome das conveniências, o número dos possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis. Foi assim que boa parte da crítica e do público considerou dois filmes de Louis Malle inverossímeis porque apresentavam personagens paradoxais: uma jovem mãe equilibrada que iniciava seu filho nas coisas do amor (*O sopro no coração*, 1971), e uma moça muito jovem, ao mesmo tempo ingênua e maliciosa, que se prostituía (*Pretty baby*, 1978). O paradoxo é muitas vezes inverossímil, pois vai contra a opinião comum, a *doxa*. Mas a última pode variar e o verossímil varia com ela.

O sistema econômico do verossímil — O verossímil consiste, ademais, em um certo número de regras que afetam as ações dos personagens, em função das máximas às quais elas podem ser relacionadas. Essas regras, tacitamente reconhecidas pelo público, são aplicadas, mas jamais explicadas, de forma que a relação de uma história com o sistema do verossímil ao qual ela se submete é, essencialmente, uma relação muda. O *gunfight* final dos *westerns* corresponde a regras muito estritas que devem ser respeitadas, caso não se queira que o público julgue a situação inverossímil ou o

diretor muito desenvolto. Ora, nada explica, nem no *western* nem na realidade, que o herói deva avançar sozinho pelo meio da rua principal e esperar que seu adversário saque a arma.

Por outro lado, é tido como verossímil o que é previsível. Por oposição, julga-se inverossímil o que o espectador absolutamente não podia prever, seja por intermédio da história, seja por intermédio das máximas, e a ação "inverossímil" aparecerá como um ato de violência da instância narrativa para chegar a seus fins. Se, por exemplo, não se quiser que a chegada salvadora da cavalaria à fazenda sitiada pelos índios pareça inverossímil, toma-se o cuidado de introduzir na narrativa algumas cenas que indiquem que o forte não está longe e que seu comandante está a par do que acontece ali. O verossímil está, portanto, vinculado à motivação dentro da história das ações empreendidas. Por isso, qualquer unidade diegética tem sempre dupla função: uma função imediata e uma função a termo. Sua função imediata varia, mas sua função a termo é preparar discretamente a vinda de uma outra unidade para a qual ela servirá de motivação.

Em *La chienne*, de Jean Renoir (1931), Maurice quer ter uma longa conversa calma com a mulher que ele sustenta, mas que o está enganando. Enquanto Maurice raciocina, Lulu separa com um cortador de papel as páginas coladas de um livro grosso. Essa ação é verossímil, porque Lulu foi apresentada como uma ociosa: em outras palavras, sua ociosidade motiva o fato de ler na cama e usar um cortador de papel.

Mas Maurice, atormentado, mata-a com o cortador de papel: o assassinato é verossímil, na medida em que o personagem tem motivos "psicológicos" e morais e em que, por outro lado, a arma do crime se encontrava "por acaso" e "naturalmente" no local.

A função imediata de "cortar as páginas de um livro" é significar a desenvoltura e a futilidade de Lulu e sua função a termo é preparar "naturalmente" o assassinato.

Se, na diegese, são as causas que parecem determinar os efeitos, na construção da narrativa, são os efeitos que determinam as causas. No exemplo que demos, Maurice não mata Lulu com um cortador de papel porque ela o estava usando, mas ela o está usando

porque vai ser assassinada por Maurice. Indiretamente, a narrativa ganha em economia, e isso de várias formas. Ganha, em primeiro lugar, pela dupla função da unidade diegética que, de certo modo, serve duas vezes em vez de uma. Ganha, também, porque uma unidade pode ser sobredeterminante ou sobredeterminada: pode, de fato, servir de ponto de chamada de muitas unidades seguintes disseminadas na narrativa, ou ser ela própria chamada por várias unidades precedentes. Ganha pela inversão da determinação narrativa da causa pelo efeito em uma motivação diegética do efeito pela causa. Consegue, assim, transformar a relação artificial e arbitrária estabelecida pela narração em uma relação verossímil e natural estabelecida pelos fatos diegéticos. Nessa ótica, o verossímil não passa, portanto, de um meio de naturalizar o arbitrário da narrativa, de realizá-lo (no sentido de fazer passar por real). Para retomar uma fórmula de Gérard Genette, se a *função* de uma unidade diegética é aquilo para que serve, sua *motivação* é o que lhe é necessário para dissimular sua função. Nos casos mais bem-sucedidos de narrativa "transparente", "o verossímil é uma motivação implícita e que nada custa", pois, dependendo da opinião comum e de máximas combinadas, não tem de ser inscrito na narrativa.

O verossímil como efeito de *corpus* — Se o verossímil se define em relação à opinião comum ou a máximas, em geral, define-se também (conjuntamente) em relação aos textos, na medida em que estes sempre tendem a produzir uma opinião comum em sua convergência. O verossímil de um filme deve muito, portanto, aos filmes anteriores já realizados: será considerado verossímil o que já se viu em uma obra anterior. Assinalávamos anteriormente que, em muitos casos, o paradoxo era inverossímil, mas isso só é verdade quando de seu ou de seus primeiros surgimentos nos filmes: a partir do momento em que for retomado várias vezes nos filmes, vai parecer normal, verossímil.

Quando nos atemos, por exemplo, ao verossímil dos personagens, já detectamos que, no jogo de interferência entre ator e personagem, o verossímil do segundo devia muito aos empregos precedentes do primeiro e à imagem de astro que foi formada assim: o personagem totalmente rocambolesco interpretado por Jean-Paul Belmondo em *Tira ou ladrão*, de Georges Lautner (1978), só se susten-

ta, só é verossímil, porque Belmondo interpretou esse tipo de personagem em muitos filmes anteriores. O personagem do jovem a-social, que proliferou nos filmes franceses do final dos anos 70, deve seu sucesso e seu verossímil, em parte, a dados sociológicos vinculados a um período de crise econômica. Mas essa transformação cinematográfica do jovem, do anarquista, do desempregado, do fracassado e do esquerdista (com um resto de *hippie*) é verossímil, principalmente, graças à sua recorrência em um certo número de filmes dessa época: seu sucesso não se deve à sua verossimilhança, é sua verossimilhança que se deve a seu sucesso, que pode provavelmente ser analisado em termos de ideologia (e não em termos de realidade).

Pode-se, portanto, dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um *efeito de corpus*. Por aí, baseia-se na reiteração do discurso, seja no nível da opinião comum ou no de um conjunto de textos: aliás, é por esse motivo que é sempre uma forma de censura.

Conseqüentemente, é claro que o conteúdo das obras se decide mais em relação às obras anteriores (em sua esteira ou contra elas) do que em relação a uma observação "mais sutil" e "mais verdadeira" da realidade. O verossímil deve, então, ser compreendido como uma forma (isto é, uma organização) do conteúdo banalizado ao longo dos textos. Essas mudanças e sua evolução devem-se, portanto, ao sistema do verossímil anterior: o personagem do "jovem a-social" não passa de uma nova transformação do "malandro" das décadas precedentes, personagem cuja importância cinematográfica não tinha medida comum com sua importância sociológica. Dentro dessa evolução do verossímil, o novo sistema só aparece "verdadeiro" porque o antigo é declarado caduco e denunciado como convencional. Mas o novo sistema é tão convencional quanto o antigo.

(ao lado) O efeito-gênero: três aspectos do filme *noir* americano.
(acima) *Scarface*, a vergonha de uma nação, de Howard Hawks (1932)
(abaixo) *Seu último refúgio*, de Raoul Walsh (1941)





O efeito gênero

Se o verossímil é um *efeito de corpus*, será mais sólido dentro de uma longa série de filmes próximos — tanto em expressão quanto em conteúdo — uns dos outros, como é o caso dentro de um gênero: no que se refere ao verossímil, existe um *efeito-gênero*. Esse efeito-gênero tem dupla incidência. Em primeiro lugar, permite, pela permanência de um mesmo referente diegético e pela recorrência de cenas “típicas”, consolidar o verossímil de filme em filme. No *western*, o código de honra do herói ou a maneira de agir dos índios parecem verossímeis porque, de um lado, são fixos (durante um certo período, os filmes desse gênero conhecem apenas um código de honra e um comportamento para os índios) e, por outro, porque são ritualmente repetidos, reconduzidos de filme em filme.

O efeito-gênero permite, em seguida, estabelecer um verossímil próprio de um gênero em particular. Cada gênero tem seu verossímil: o do *western* não é o da comédia musical ou o do filme policial. Seria inverossímil em um *western* o adversário do herói se confessar vencido depois de ter sido ridicularizado em público (o que é completamente verossímil na comédia musical), enquanto seria inverossímil nesta última o adversário matar aquele que o ridicularizou. Por isso, as famosas “leis do gênero” só são válidas dentro de um gênero e devem-se apenas ao peso do verossímil em vigor no conjunto dos filmes realizados que pertencem a esse gênero.

Essa dupla incidência do efeito-gênero só é efetiva no caso da manutenção do verossímil, manutenção necessária à coesão do gênero. Isso, contudo, não quer dizer que o verossímil de um gênero está estabelecido de uma vez por todas e que não conhece variação: ele é suscetível de evolução em um certo número de pontos, contanto que um certo número de outros pontos sejam respeitados e mantidos. Foi assim que o *western* viu seu verossímil ser singularmente

(ao lado) *Um prego para cada crime*, de Raoul Walsh e Bretaigne Windust (1950)

remanejado desde suas origens. Mas esses remanejamentos (e isso é válido para qualquer gênero) tendem mais à sobrevivência do verossímil do que a uma abordagem mais correta da realidade.

Em *Pistoleiros do entardecer*, de Sam Peckinpah (1962), os dois heróis, caçadores de recompensa, fazem com que seu empregador estabeleça um contrato detalhado com eles e são obrigados a colocar óculos para lê-lo com atenção. Essa preocupação burocrática e esse envelhecimento parecem mais realistas, mais verossímeis, que o respeito da palavra e a eterna juventude do herói “tradicional”, mas isso não impede os protagonistas do filme de Peckinpah de se comportarem de acordo com os mesmos esquemas (código de honra, galhardia, perseguição da justiça) de seus predecessores.

Alguns anos depois, o *western* italiano virá, por sua vez, recolocar em questão as convenções do “*superwestern*” (ao qual pertence *Pistoleiros do entardecer*) para estabelecer outras.

A impressão de realidade

Muitas vezes, observou-se que o que caracterizava o cinema, entre os modos de representação, era a impressão de realidade que se destacava da visão dos filmes. Essa “impressão de realidade”, cujo protótipo mítico é o pavor que teria se apoderado dos primeiros espectadores do filme de Lumière, *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895), foi o centro de muitas reflexões e debates sobre o cinema, para tentar definir sua especificidade (por oposição à pintura, à fotografia) ou para definir os fundamentos técnicos e psicológicos da própria impressão e analisar suas conseqüências na atitude do espectador diante dos filmes.

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à *riqueza perceptiva* dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza” deve-se ao mesmo tempo à grande definição da imagem fotográfica (sabe-se que uma foto é mais “sutil”, mais rica em informações que uma imagem de televisão), que apresenta ao espectador efigies de objetos com um luxo de detalhes,

e à restituição do movimento, que proporciona a esses efigies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa: todos já tiveram a experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme.

A restituição do movimento tem, portanto, um lugar importante na impressão de realidade, e é por isso que foi particularmente estudada pelos psicólogos do instituto de filmologia (A. Michotte van den Berck, Henri Wallon). Ela decorre de uma regulação tecnológica do aparelho cinematográfico que permite o desfile de um certo número de imagens fixas (os fotogramas) em um segundo (18, no tempo do cinema mudo; 24, no cinema sonoro); esse desfile permite o desencadeamento de certos fenômenos psicofisiológicos para dar a impressão de movimento contínuo. O efeito *fi* está na primeira categoria desses fenômenos: quando *spots* luminosos, espaçados, uns em relação aos outros, são ligados sucessiva, mas alternadamente, “vê-se” um trajeto luminoso contínuo e não uma sucessão de pontos espaçados — é o “fenômeno do movimento aparente”. O espectador restabeleceu mentalmente uma continuidade e um movimento onde só havia de fato descontinuidade e fixidez: é o que acontece no cinema entre dois fotogramas fixos, onde o espectador preenche a distância existente entre as duas atitudes de um personagem fixadas pelas duas imagens sucessivas.

Não se deve confundir o efeito *fi* com a persistência retiniana. O primeiro deve-se ao preenchimento mental de uma distância real, enquanto a segunda deve-se à inércia relativa das células da retina que conservam, durante um curto espaço de tempo, vestígios de uma impressão luminosa (como é o caso quando se fecha os olhos depois de ter olhado fixamente para um objeto fortemente iluminado ou quando se agita com vivacidade no escuro um cigarro aceso e se “vê” um arabesco luminoso).

A persistência retiniana praticamente não desempenha qualquer papel na percepção cinematográfica, contrariamente ao que muitas vezes se afirmou.

Aliás, é preciso observar que reproduzir a aparência do movimento é reproduzir sua realidade: um movimento reproduzido é um movimento “verdadeiro”, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos.

A riqueza perceptiva típica do cinema deve-se igualmente à presença simultânea da imagem e do som, o último restitui à cena representada seu volume sonoro (o que não é o caso na pintura, no romance), dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivados da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma "fidelidade fenomenal" que o movimento.

Se a riqueza perceptiva dos materiais fílmicos é um dos fundamentos dessa impressão de realidade proporcionada pelo cinema, ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. Essa posição pode ser, no que diz respeito à impressão de realidade, definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância: consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras (é a riqueza perceptiva da qual falávamos), por meio de uma torrente contínua e apressada (sobre esses pontos, ver pp. 257-283, parágrafos consagrados à identificação).

Mas existem ainda outros fatores da impressão de realidade, além dos fenômenos de percepção ligados ao material fílmico e ao estado particular no qual o espectador se encontra. A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. Esta, como já notamos, deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile da imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da "espontaneidade" do real.

Devido, em parte, ao desfile, o surgimento não contradiz a coerência, a consistência do universo ficcional: é parte integrante da construção da ficção. É porque parece surgir diante de nós e ser submetido ao acaso que o universo ficcional se torna consistente

e dá a impressão de realidade. Previsível demais e manifestamente organizado demais, só apareceria como uma ficção, um artifício sem profundidade.

Há mais. O sistema de representação icônica, o dispositivo cênico próprio do cinema e os fenômenos de identificação primária e secundária (à câmera e aos personagens; sobre esse ponto de vista, ver pp. 259-268, capítulo consagrado a esse problema e, em particular, "Identificação e estrutura") fazem com que o espectador se encontre incluído na cena representada e que se torne, assim, de certa forma, participante da situação à qual assiste. É essa inscrição do espectador na cena que Jean-Pierre Oudart define como *efeito de real*, distinguindo-o do *efeito de realidade*. Para ele, o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas.

O reforço mútuo dos diversos fatores da impressão de realidade faz com que a última tenha aparecido por muito tempo como um dado de base do cinema, que definia sua especificidade. Desde então, certos teóricos ou estetas do cinema, como André Bazin ou Amédée Ayfre, acreditaram poder erigi-lo em norma estética, que não poderia ser transgredida sem trair "a ontologia da imagem cinematográfica" ou a "vocação natural" do cinema. É, em particular, essa ideologia da *transparência* (para esse termo, ver p. 74) que levou André Bazin a se entusiasmar pelo neo-realismo, ou que, de maneira mais geral, fundamenta implicitamente a maior parte do discurso crítico tradicional ou a opinião segundo a qual imagens e linguagem cinematográficas oferecem substituições fiéis e naturais da realidade, com exceção de alguns poucos detalhes secundários.

É contra essa pregnância da impressão de realidade e da suposta transparência da representação cinematográfica, que, por volta de 1970, a partir da revista *Cinéthique*, constituiu-se uma corrente crítica em favor da *desconstrução*. Seu desafio era mostrar, por um

lado, a artificialidade da impressão da realidade, e, por outro, a importância ideológica, para o cinema da transparência, dessa camuflagem do trabalho de produção e de seus pressupostos, em proveito de uma aparente naturalidade. Essa corrente crítica desejou um cinema materialista que, em oposição ao cinema realista-idealista, buscaria contrariar os efeitos perspectivais produzidos pela objetiva, jogando com estruturas espaciais da imagem e quebrar, por "raccords na textura", a organização linear dos planos, obtida, no cinema clássico, pelo uso do *raccord* "invisível".

Apesar de seus limites (a impressão de realidade não se reduz à perspectiva e à fluidez das mudanças de plano), a corrente em favor da desconstrução teria tido o mérito de relançar a reflexão sobre a impressão de realidade e a concepção idealista do cinema, evitando, aliás, dois obstáculos: por um lado, o da exclusividade do conteúdo (redução do sentido de um filme a seus temas ideológicos explícitos) e, por outro lado, o do formalismo (autonomia do processo signifiante em relação a qualquer conteúdo e a qualquer ideologia).

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações (determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente) permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmontar a idéia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação.

Dito isso, deve-se observar que a reflexão sobre a impressão de realidade no cinema ocultou um pouco um outro aspecto fundamental (e que não contradiz necessariamente o precedente) da atenção que o espectador dirige à imagem cinematográfica: sua "pouca realidade". É, em parte, porque oscila entre um estatuto pleno de representação (representar algo de maneira realista) e extrema evanescência de seu material (sombas e ondas) que a imagem do cinema fascina e envolve. Requer do espectador que não seja simples testemunha, mas também alguém que evoque com muita força o representado, porque está convencido da pouca consistência da representação.

Sugestões de leituras

O cinema narrativo

O valor social dos objetos representados:

METZ, Christian. "Images et pédagogie", "Au-delà de l'analogie, l'image", em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 2. Klincksieck, 1972.

A busca de uma legitimidade:

MITRY, Jean. "En quête d'une dramaturgie", em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 2. Universitaires, 1965.

A oposição narrativo/não-narrativo:

METZ, Christian. "À l'intérieur du fait filmique, le cinéma", em *Langage et cinéma*. Larousse, 1971; Albatros, 1978.

BAZIN, André. "Pour un cinéma impur", em *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, 1975.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte russe*, Col. "Points", Ed. du Seuil, 1970.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Cedic, 1979.

A metapsicologia do espectador:

METZ, CHRISTIAN. *Le signifiant imaginaire*. Col. "10/18", UGE, 1977.

A representação social e a ideologia:

FERRO, MARC. *Cinéma et histoire*. Col. "Médiations", Denoël-Gonthier, 1977.

SORLIN, PIERRE. *Sociologie du cinéma*. Aubier, 1977.

COLETIVO. "Young Mister Lincoln", em *Cahiers du cinéma* 223, agosto-setembro de 1970.

Coletivo. "Le cinéma de l'histoire", *Cultures*, Unesco, 1977.

O filme de ficção

O problema do referente:

DUCROT, OSWALD e TODOROV, TZVETAN. "Référence", em *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, 1972.

"Narrativa, narração, diegese":

GENETTE, GÉRARD. "Frontières du récit", em *Figures II*, Ed. du Seuil, 1969.

_____. "Discours du récit", em *Figures III*, Ed. du Seuil, 1972.

METZ, CHRISTIAN. "Remarques pour une phénoménologie du narratif", em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1. Klincksieck, 1968.

BELLOUR, RAYMOND. "Enoncer", em *L'analyse du film*. Albatros, 1980.

"A política dos autores":

COLETIVO. *La politique des auteurs*. Champ libre, 1972.

A distinção "história/ discurso":

BENVÉNISTE, EMILE. "Les relations de temps dans le verbe français", em *Problèmes de linguistique générale*, tomo 1, 1972.

METZ, CHRISTIAN. "Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)", em *Le signifiant imaginaire*, Col. "10/18", UGE, 1977.

A noção de programa:

BARTHES, ROLAND. *S/Z*, Ed. du Seuil, 1970.

KUNTZEL, THIERRY. "Le travail du film II", em *Communications* 23. Ed. du Seuil, 1975.

GENETTE, GÉRARD. "Discours du récit", em *Figures III*, Ed. du Seuil, 1972.

VERNET, MARC. "La transaction filmique", em *Le cinéma américain*, tomo 2. Flammarion, 1980.

A noção de funções:

PROPP, VLADIMIR. *op. cit.*

BARTHES, ROLAND. "Introduction à l'analyse structurale du récit", em *Communications* 8, 1966.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. "La geste d'Asdiwal", em *Anthropologie structurale*, tomo 2. Plon, 1973.

Os personagens:

GREIMAS, A.J. "Réflexions sur les modèles actantiels", em *Sémantique structurale*. Larousse, 1966.

MORIN, EDGAR. *Les stars*. 2ª ed. Col. "Points", Ed. du Seuil, 1972.

O realismo

Os materiais da expressão:

METZ, CHRISTIAN. "A propos de l'impression de réalité", em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1. Klincksieck, 1968.

O verossímil:

METZ, CHRISTIAN. "Le dire et le dit", em *Essais I*. Klincksieck.

Função e motivação:

GENETTE, GÉRARD. "Vraisemblance et motivation", em *Figures II*, Ed. du Seuil, 1969.

CINEMA E LINGUAGEM

A linguagem cinematográfica

Os capítulos precedentes apelaram muito pouco para a noção de "linguagem cinematográfica". Isso pode parecer paradoxal. De fato, essa noção está na encruzilhada de todos os problemas que a estética do cinema se coloca, e isso desde sua origem. Serviu estrategicamente para postular a existência do cinema como meio de expressão artística. A fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro.

Mas atribuir-lhe uma linguagem era arriscar-se a congelar suas estruturas, passar do nível da linguagem ao da gramática; desse modo, em virtude do caráter muito impreciso da palavra, a utilização de "linguagem" a propósito do cinema deu lugar a múltiplos mal-entendidos. Estes últimos balizam a história da teoria do cinema até hoje e encontram sua formulação nas noções de "cinelíngua", gramática do cinema, "cine-estilística", retórica fílmica etc.

O desafio teórico desses debates nada tem de acadêmico. Trata-se de saber como o cinema funciona como meio de significação com relação às outras linguagens e sistemas expressivos; a idéia constante dos teóricos será, então, opor-se a qualquer tentativa de assimilação da linguagem cinematográfica pela linguagem verbal. Porém, se o cinema funciona de maneira muito diferente da linguagem verbal, constatação admitida por todos, será, por isso, uma "linguagem da realidade", de acordo com a expressão cara a Pier Paolo Pasolini? Em outras palavras, o cinema é desprovido de qualquer instância de linguagem ou será possível precisá-las sem voltar a cair inelutavelmente nos caprichos das gramáticas normativas?

Uma noção antiga

A expressão "linguagem cinematográfica" não apareceu com a semiologia do cinema nem mesmo com o livro de Marcel Martin, publicado com esse título, em 1955. Vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema.

Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão. Esse antagonismo entre cinema e linguagem verbal é o centro do manifesto de Abel Gance, "A música da luz":

"Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preconceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das palavras pronunciadas (...) Importava, portanto, calar-se por tempo suficiente para esquecer os antigos termos usados, envelhecidos, dos quais mesmo os mais belos não têm mais efígie e, deixando entrar em si o afluxo enorme das forças e dos conhecimentos modernos, encontrar a nova linguagem. O cinema nasceu dessa necessidade. (...) Como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional, para o filme do futuro. Só encerrados em um espantalho de dificuldades técnicas os gênios eclodirão."

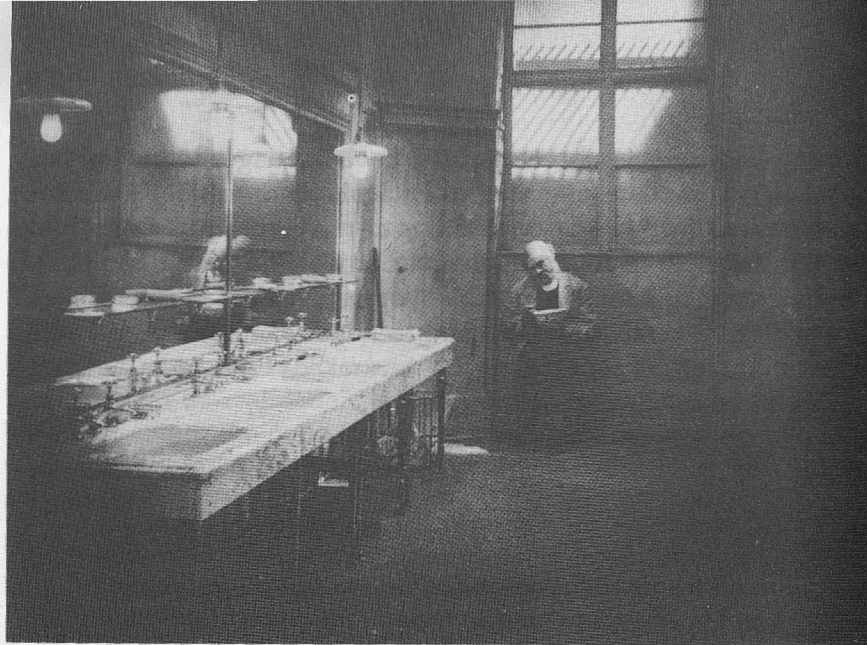
A característica essencial dessa nova linguagem é sua universalidade; ela permite contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais. Realiza o sonho antigo de um "esperanto visual": "O cinema anda por toda parte", escreve Louis Delluc em *Cinéma et cie*, "é um grande meio para os povos dialogarem". Essa "música da luz" não precisa ser traduzida, é compreendida por todos e permite reencontrar uma espécie de estado "natural" da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas.

"Multiplicando o sentido humano da *expressão pela imagem*, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a "representação" da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento. (...) Novo, jovem, Tateando, procura suas vozes e suas palavras. E traz-nos, com toda nossa complexidade psicológica adquirida, à grande linguagem verdadeira, primordial, sintética, a linguagem visual, fora da análise dos sons" (Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, 1927).

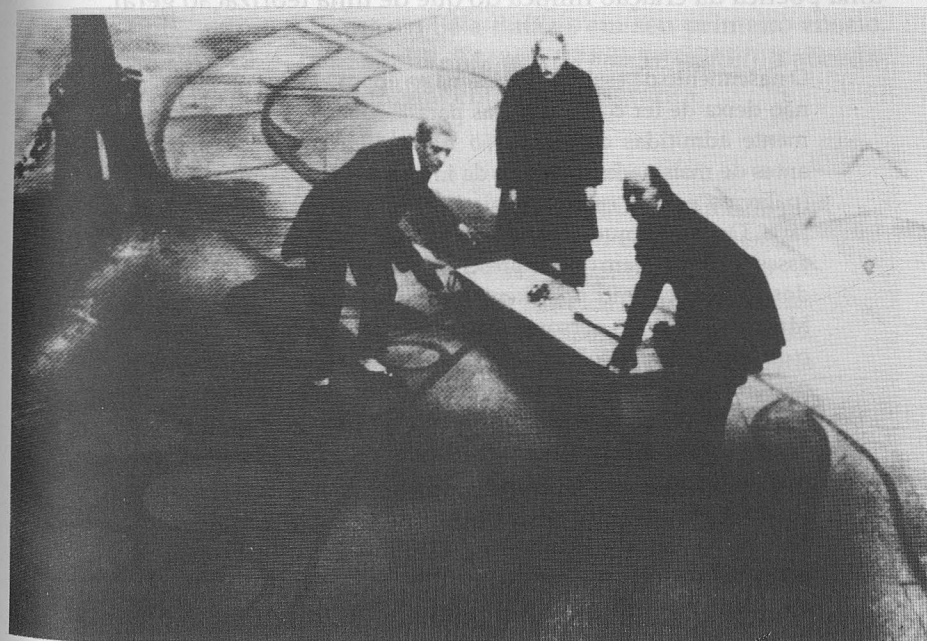
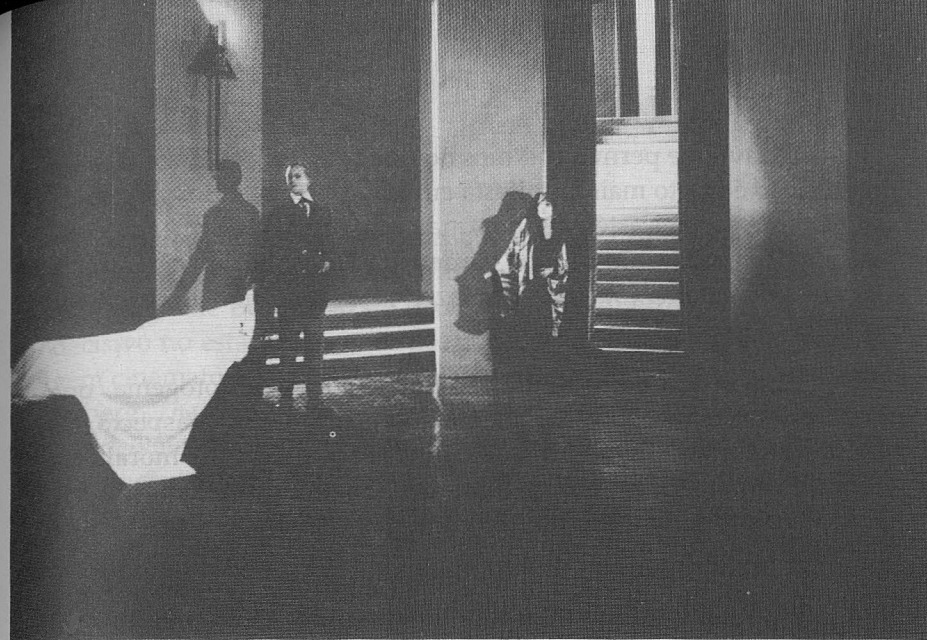
Canudo, Delluc e Gance são, antes de mais nada, críticos ou cineastas. Sua perspectiva é promocional. Eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de "sétima arte" e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação. Canudo proclama: "Não busquemos analogias entre o cinema e o teatro. Não existe nenhuma." Para ele, o cinema é a arte total em direção à qual todas as outras tenderam desde então.

Para Abel Gance, "a linguagem das imagens, que nos reconduz à ideografia das escritas primitivas, ainda não está determinada, porque nossos olhos não são feitos para elas."

Em certo sentido, aí não se trata de uma tentativa real de teorização do cinema; aliás, as alusões à linguagem, além de seu caráter profético, são deliberadamente metafóricas. É mais do lado de Béla Balázs e dos teóricos soviéticos que se deve ir buscar as primeiras bases de uma reflexão sobre o cinema como linguagem.



A linguagem das imagens no cinema mudo dos anos 20
(no alto) *A última gargalhada*, de F.W. Murnau (1924)
(acima) *Fausto*, de F.W. Murnau (1926)



(no alto) *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier (1924)
(acima) *La chute de la maison Usher*, de Jean Epstein (1927)

Todavia, se permanecermos no domínio francês, a vontade de teorização é muito mais manifesta em Jean Epstein, autor de grande número de ensaios estéticos, nos quais não cessa de afirmar a necessidade da constituição de uma verdadeira "filosofia" do cinema: "A filosofia do cinema está toda por fazer", exclama em *Bonjour, cinéma* (1923).

Epstein retoma de Louis Delluc a noção de fotogenia, que define dessa maneira: "Chamaria de fotogenia qualquer aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumente sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. Qualquer aspecto não majorado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica."

Vê-se aqui que a perspectiva normativa ainda reina. A filosofia de Epstein também depende, aliás, mais de uma estética de autor, de uma poética da criação fílmica do que de uma teorização geral.

O nascimento da estética do cinema na época em que ele era *mudo* não deixa de ter consequências para as concepções mais comumente admitidas da expressão fílmica. O cinema permanece, antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo o que não é ela (palavras, escrita, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária. Os filmes mudos mais "cinematográficos", de acordo com esses critérios, eram os que prescindiam totalmente da linguagem dos letrados, como por exemplo, *A última gargalhada*, de F.W. Murnau (1924). Os personagens deviam falar o mínimo possível, o que limitava a escolha dos temas e das situações para os filmes narrativos, mas colocava muito menos problemas para os "documentários de vanguarda". Às vezes, atribuiu-se a etiqueta de "cinema puro" a esses filmes sem subtítulos, para marcar bem sua originalidade.

O surgimento do cinema falado abalou muito essa soberania sem partilha da imagem. Mas, no plano estético, o recém-chegado foi, por muito tempo, sentido como um intruso que era preciso domesticar, tanto pelos cineastas, Charlie Chaplin, S.M. Eisenstein e muitos outros, quanto pelos críticos.

Os primeiros teóricos

Não é o caso aqui de desenvolver uma história das teorias do cinema, seria necessário um volume só para isso. Antes de abordar os ensaios de Béla Balázs e dos soviéticos, que tiveram um papel decisivo no estabelecimento das concepções fundadoras da linguagem cinematográfica, é preciso mencionar o estudo de Hugo Münsterberg, *The film: A psychological study*, publicado em 1916 em Nova York. Nele, Münsterberg analisa os mecanismos psicológicos da percepção fílmica (problemas da profundidade e do movimento: papel da atenção, da memória, da imaginação e das emoções) com rara acuidade (ver capítulo 5). Ele se esforça, também, para definir a especificidade do cinema, pela qual o mundo exterior perde seu peso, liberta-se do espaço, do tempo e da causalidade, molda-se "nas formas de nossa própria consciência".

Cabe ao esteta húngaro Béla Balázs, em seu primeiro ensaio, publicado em 1924, *Der Sichtbare Mensch* (*O homem visível*), a abordagem direta do estudo da linguagem cinematográfica.

Béla Balázs desenvolve suas primeiras análises em dois livros posteriores, *O espírito do cinema* (1930) e *O cinema, natureza e evolução de uma arte nova* (1948). Em um capítulo intitulado "A nova forma de linguagem", Balázs parte da seguinte questão: "Como e quando a cinematografia se tornou uma arte particular, que emprega métodos essencialmente diferentes dos métodos do teatro e fala uma língua formal diferente deste?", e responde enunciando quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica:

- no cinema, existe distância variável entre espectador e cena representada, daí uma dimensão variável da cena, que toma lugar no quadro e na composição da imagem;
- a imagem total da cena é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem);
- existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena;
- finalmente, é a operação da montagem que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada, na qual não

apenas cenas inteiras se sucedem, mas também tomadas dos detalhes mais mínimos de uma mesma cena. A cena em seu conjunto é resultado disso, como se os elementos de um mosaico temporal fossem justapostos no tempo.

Os teóricos e os cineastas soviéticos agrupados no VGIK (primeira escola de cinema dirigida por Lev Kulechov) vão sistematizar essa função da montagem, assim descrita por Pudovkin:

“Pelo agrupamento de pedaços separados, o diretor constrói um espaço fílmico ideal que é inteiramente criação sua. Ele une e solda elementos separados que talvez tenham sido registrados por ele em diferentes pontos do espaço real, de modo a criar um espaço fílmico.”

Com certeza, haverá divergências de análise e até contradições antagônicas entre Pudovkin, Eisenstein, Vertov, mas eles continuarão unânimes em reconhecer o papel preponderante da montagem, pois “mostrar algo como todos vêem é não ter realizado estritamente nada”. (Voltar às pp. 79-85, no capítulo 2, para as concepções de montagem de Eisenstein.)

Mas a hipótese da “cinelinguagem” é mais explicitamente formulada em *Poetika Kino*, coletânea de cinco ensaios, publicada em 1927 por cinco membros da OPOIAZ (sociedade de estudo da língua poética). Em seu artigo “Dos fundamentos do cinema”, Yuri Tynianov define que “no cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico”.

Essa “correlação semântica” é dada por meio de uma transfiguração estilística: “a correlação dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionado chamar a ‘composição da imagem’, o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal.” É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria.

Tynianov anuncia também a concepção pasoliniana da cinelinguagem quando escreve que “por mais estranho que seja, se estabelecermos uma analogia entre o cinema e as artes do verbo, a única legítima será não aquela entre o cinema e a prosa, mas a que existe entre o cinema e a poesia”.

Em “Problemas de cine-estilística”, Boris Eichenbaum indica que é “impossível considerar o cinema como uma arte totalmente não-verbal. Os que querem defender o cinema contra a literatura muitas vezes esquecem que, no cinema, é a palavra ouvida que se exclui e não o pensamento, isto é, a linguagem interior”. Segundo essa hipótese, a leitura do filme necessita de um trabalho contemporâneo da percepção, sendo esse trabalho o acionamento da linguagem interior que caracteriza qualquer pensamento: “A percepção cinematográfica é um processo que vai do objeto, do movimento visível em sua interpretação, à construção da linguagem interior. (...) O espectador deve efetuar um trabalho complexo para ligar os planos (construção das cinefrases e dos cineperíodos).” Isso leva à seguinte definição: “Afinal de contas, o cinema, como todas as outras artes, é um sistema particular de linguagem figurada” (pois é, em geral, usado como “língua”). Isso supõe que, para o cinema, o fato de ser ou não um sistema significativo depende das intenções do usuário.

Todavia, para os formalistas russos, só existe arte e, consequentemente, “língua cinematográfica” quando existe transformação artística do mundo real. Essa transformação só pode intervir se vinculada ao emprego de certos procedimentos expressivos, que resulta de uma intenção de comunicar um significado.

“Cinefrase”, “cine-semântica”, “cine-estilística”, “cinemetáfora”, todos esses termos indicam o movimento geral de extrapolação que caracteriza a conduta desses teóricos. Esse movimento vai se ampliar com as tentativas de elaboração das “gramáticas do cinema”.

As "gramáticas" do cinema

As "gramáticas" do cinema desenvolveram-se essencialmente depois da Liberação, no momento em que a promoção artística do cinema começava a ser reconhecida mais globalmente. O cinema era, portanto, uma arte total dotada de uma linguagem. Para conhecer melhor essa linguagem, parecia necessário explorar suas principais figuras.

Essa proliferação dos manuais didáticos, semelhantes a manuais escolares, deve ser diretamente vinculada à expansão espetacular dos cineclubes e dos movimentos de educação popular. O cinema, primeira arte realmente popular pela amplidão de sua audiência, deveria ser explicado a seu grande público, que assistia aos filmes na maior inocência, sem intuir uma linguagem.

Esse movimento caracteriza principalmente a França e a Itália; todavia, seu iniciador parece ter sido o britânico Raymond J. Spottiswoode, autor de uma *Gramática do filme* publicada em Londres, em 1935. Spottiswoode sistematiza em uma perspectiva didática os trabalhos recentes de Eisenstein e Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, 1932).

Estabelece um quadro de análise das estruturas do filme e um quadro de síntese de seus efeitos, divide os elementos específicos em óticos e não-óticos, os últimos em estáticos e dinâmicos etc. Mas trata-se, para ele, de definir os princípios estéticos que podem servir a uma linguagem cinematográfica correta.

No campo francês, os dois autores certamente mais conhecidos são André Berthomieu (*Essai de grammaire cinématographique*, 1946) e o doutor Robert Bataille (*Grammaire cinégraphique*, 1947). Roger Odin mostrou bem que o modelo dessas gramáticas cinematográficas é constituído pelas gramáticas normativas de uso escolar. A linguagem cinematográfica não é confrontada com a língua, mas com a literatura: trata-se de adequar a linguagem do filme ao costume dos "bons autores". O objetivo da gramática cinematográfica é permitir a aquisição de um "bom estilo cinematográfico" ou, então, de um "estilo harmonioso", por meio do conhecimento das leis

fundamentais ou das regras imutáveis que regem a construção do filme. Essas gramáticas dão uma lista de incorreções e erros graves que convém evitar, a não ser que o diretor esteja tentando criar um "efeito estilístico" particular:

Por exemplo, saltar de um plano de conjunto a um primeiro plano pode constituir um erro voluntário que atrai a atenção do espectador pelo inesperado e pelo choque visual" (A. Berthomieu).

Daí, esta definição: "A gramática cinematográfica estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente idéias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme" (Robert Bataille).

Essas gramáticas funcionam, portanto, a partir do modo normativo das gramáticas tradicionais da linguagem verbal. Veiculam uma estética análoga, a da transparência ("a melhor técnica é a que não se vê") e do realismo ("a imagem deve proporcionar a sensação da verdade"), e sabe-se que essa estética da transparência baseada na não-visibilidade da técnica desempenha um papel de primeiro plano no cinema.

As análises da linguagem cinematográfica, propostas por essas gramáticas, inspiram-se bem estreitamente nas gramáticas de línguas naturais. Nelas se inspiram para a terminologia e para a conduta: partem dos planos (palavras), constituem a nomenclatura (as escalas de plano), definem a maneira como devem ser estruturados em seqüências ("frase cinematográfica"), enumeram os sinais de pontuação.

Mas os autores dessas gramáticas estão bem conscientes do caráter *analógico* de suas análises. Robert Bataille afirma, por exemplo, "que não existe necessidade de estabelecer um paralelismo preciso entre os sinais da pontuação tipográfica e as ligações óticas, a escolha de uma dessas ligações não tem um caráter obrigatório como o de um sinal de pontuação". Ele evita assimilar pura e simplesmente o plano à palavra; decerto, aproxima-os: "Da mesma maneira que cada palavra evoca uma idéia, cada plano mostra uma idéia"; mas insiste também em suas diferenças: "A palavra é essen-

cialmente intelectual, o plano é, em compensação, essencialmente material." Essas oposições são muitas vezes comentadas em termos discutíveis, mas Robert Bataille dá uma definição do plano menos ingênua do que poderia parecer: "O plano é a representação visual de uma idéia simples" e se coloca no nível do efeito produzido sobre o espectador, que é levado a perceber uma única idéia durante seu tempo de passagem pela tela. Por outro lado, ele insiste no fato de que um plano não poderia ser estudado isoladamente, "seu papel no mecanismo do pensamento depende essencialmente do lugar que vai ocupar no meio dos outros planos".

Em definitivo, como constata Roger Odin, no final de sua análise, essas gramáticas normativas não são nem melhores nem piores do que muitas gramáticas escolares da linguagem verbal. É preciso saber que sua perspectiva é mais estilística do que propriamente gramatical. Ao mesmo tempo que praticam uma metaforização abusiva dos conceitos, em certos momentos, trazem elementos de descrição da linguagem cinematográfica que servirão de base a muitas análises posteriores.

Essas "gramáticas do cinema", por muito tempo, serviram de bode expiatório para qualquer tentativa de abordagem formalizante da linguagem cinematográfica, durante todo o período dominado pelas teses de Bazin sobre a "transparência". No momento em que os pressupostos arbitrários dessas concepções também normativas aparecem com maior evidência, é lógico que alguns pesquisadores se interessem novamente pela elaboração de modelos gramaticais da linguagem cinematográfica, a partir das bases da "lingüística textual".

A concepção clássica da linguagem

A recusa das "gramáticas do cinema" implica uma concepção empírica da linguagem cinematográfica; é importante defini-la, antes de abordar as determinações teóricas formuladas por Jean Mitry e Christian Metz. O livro de Marcel Martin, intitulado precisamente *A linguagem cinematográfica*, cuja primeira edição data de 1955, várias vezes reeditado e traduzido, pode ser útil como ponto de referência

para delimitar essa concepção "indígena", tal como ela se explicita, antes da abordagem semiológica da questão.

Curiosamente, não se encontra uma definição unificada da expressão nem na introdução nem na conclusão da obra em que é diretamente abordada.

Marcel Martin vincula o aparecimento da linguagem cinematográfica à descoberta progressiva dos procedimentos de expressão fílmica. Para ele, como aliás para Jean Mitry e Christian Metz, que retomam a análise nesse ponto, a linguagem cinematográfica constituiu-se historicamente graças à contribuição artística de cineastas como D.W. Griffith e S.M. Eisenstein. Portanto, o cinema, a princípio, não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias e veicular idéias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui (ver p. 177).

A linguagem cinematográfica é duplamente determinada: primeiro, pela história; depois, pela narratividade. Isso significa postular que nem os filmes "primitivos" nem os filmes não-narrativos têm linguagem ou, então, se a têm, ela é estruturalmente idêntica à dos filmes narrativos. Em seus primeiros textos, Christian Metz compartilha dessa hipótese quando escreve, por exemplo: "Um filme de Fellini difere de um filme da marinha americana (destinado a ensinar a arte de fazer nós aos recrutas) pelo talento e pelo objetivo, não pelo que tem de mais íntimo em seu mecanismo semiológico. Os filmes puramente veiculares são feitos como os outros" (*Essais* 1, p. 85). Veremos adiante que essa posição é completamente deslocada em *Linguagem e cinema*.

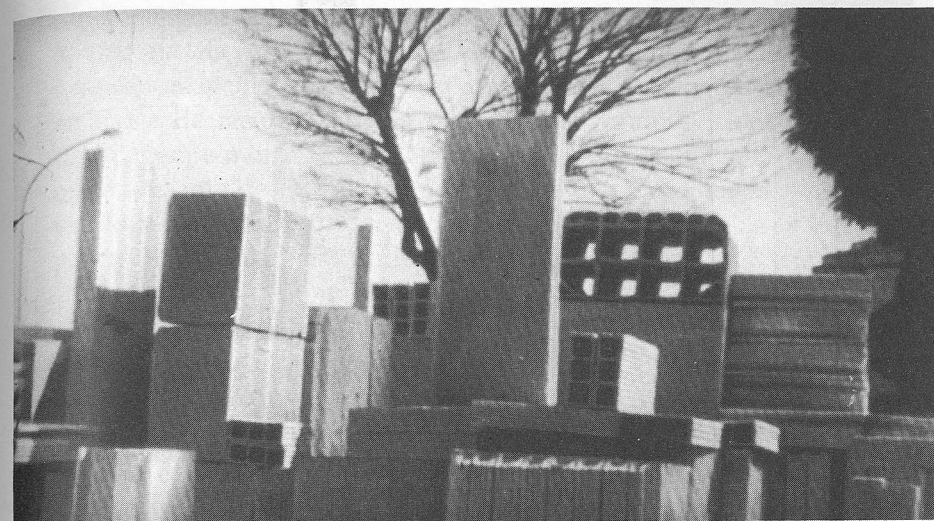
Essa concepção clássica da linguagem também pressupõe duas outras hipóteses, uma que assimila linguagem a "linguagem fílmica tradicional" (é a interpretação paralisante) e outra que dilui totalmente a instância de linguagem, fazendo do cinema o lugar de apreensão direta do real (é a interpretação desleixada).

A linguagem cinematográfica tradicional — Se a afirmação da existência da linguagem cinematográfica pôde parecer estratégica-

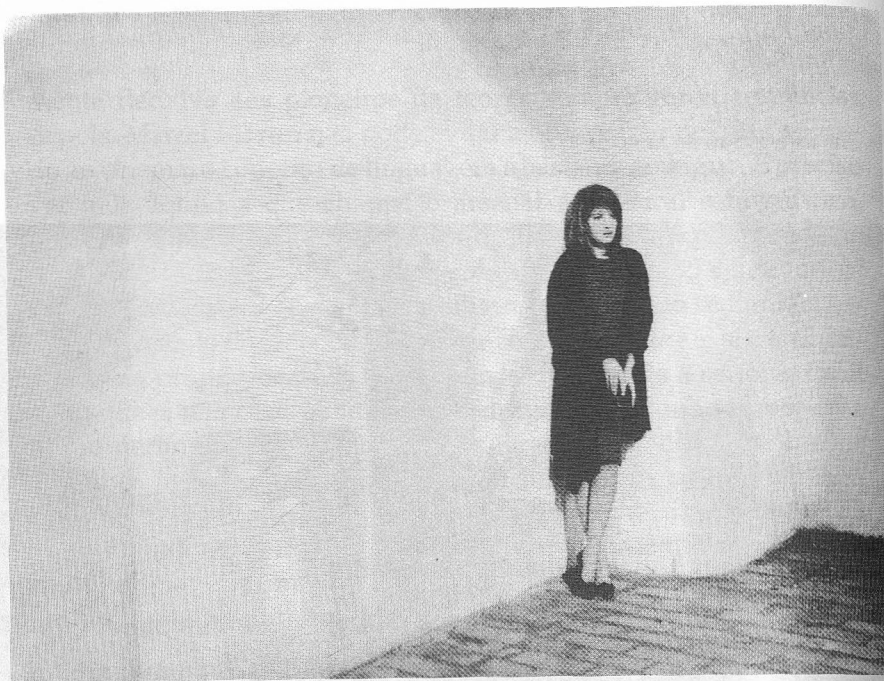
mente decisiva aos pioneiros da teoria, sempre gerou reticências depois. Marcel Martin não pode evitar a observação de que “aplicado ao cinema, o conceito de linguagem é bastante ambíguo. É preciso ver nele aquilo a que chamei o arsenal gramatical e lingüístico, essencialmente vinculado à técnica dos diversos procedimentos de expressão fílmica?” (*A linguagem cinematográfica*, p. 278). Anteriormente, ele constata que o cinema-linguagem, quando se limita a ser simples veículo de idéias ou de sentimentos, esconde em si o fermento de sua própria destruição como arte, pois tende a se tornar um meio que já não carrega sua finalidade em si. É aí que aparece essa noção de linguagem cinematográfica tradicional, capaz de incluir qualquer instância de linguagem: “A linguagem cinematográfica tradicional aparece com muita freqüência como uma espécie de doença infantil do cinema quando se limita a ser um conjunto de receitas, de procedimentos, de truques utilizáveis por todos e que garantiriam automaticamente a clareza e a eficácia da narrativa e sua existência artística”, o que leva o autor a falar de filmes “impecavelmente eficazes no plano da utilização da linguagem, mas de total nulidade do ponto de vista estético, do ponto de vista do ser fílmico”.

É claro que, por meio dessa acepção do termo linguagem, opera-se uma evolução, do nível próprio da linguagem ao nível estilístico, perfeitamente evidente quando Marcel Martin apela para a “superação do cinema-linguagem rumo ao cinema-ser”. Decerto, é totalmente correto observar que a maioria dos grandes diretores contemporâneos praticamente abandonou todo o arsenal gramatical e lingüístico enumerado e analisado por Marcel Martin em seu livro, mas é errôneo concluir que é a linguagem que mais envelhece e se torna fora de moda. O que evolui são as escolhas estilísticas dos diretores, as convenções predominantes de filmagem que caracterizam, por exemplo, determinada época do cinema. O próprio Marcel Martin formula isso um pouco adiante quando escreve: “Seria portanto necessário, para evitar qualquer ambigüidade, preferir o conceito de *estilo* ao de linguagem” (p. 279).

Rumo a um desaparecimento da linguagem? — Reduzir a linguagem cinematográfica à nomenclatura dos procedimentos narrativos e expressivos e paralisá-la na última gera o risco de simples-



Rumo a um desaparecimento da linguagem?
O eclipse, de Michelangelo Antonioni (1962)



mente negar sua existência, ou, pelo menos, relativizar sua necessidade. A consequência da superação progressiva da linguagem (no sentido tradicional) rumo à “sublimação da escrita” é homologar a teoria de Bazin sobre a transparência (ver capítulo 2), pois o filme, deixando de ser linguagem e espetáculo, torna-se estilo e contemplação, e o que aparece na tela volta a ser semelhante ao que foi filmado, “pois decupagem e montagem desempenham cada vez menos seu papel habitual de análise e de reconstrução do real”. Já não sendo prisioneiro dessa decupagem e montagem analítica, o espectador se encontra, de certo modo, “diante de uma janela pela qual assiste a acontecimentos que têm todas as aparências da realidade e da objetividade e cuja existência parece ser absolutamente independente da sua”.

Torna-se evidente que a definição clássica da linguagem, com suas distorções e reticências internas, só pode entrar qualquer reflexão real sobre o estatuto dessa instância dentro do filme. Será preciso mobilizar o ângulo semiológico-lingüístico, ampliar a noção de linguagem e confrontá-la o mais precisamente possível com o que ela não é, para trazer todos os esclarecimentos desejáveis a esse debate tradicional.

Uma linguagem sem signos

Cabe a Jean Mitry, no terceiro capítulo de sua *Estética e psicologia do cinema*, a reafirmação da existência da linguagem cinematográfica ampliando suas bases.

Jean Mitry parte, em primeiro lugar, da concepção tradicional do cinema como meio de expressão, para acrescentar de imediato que um meio de expressão, como é o cinema, “capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver idéias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem, é o que se chama uma linguagem”. O que o leva a definir o cinema como uma forma estética (como a literatura), que utiliza a *imagem*, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja seqüência (isto é, a organização lógica e dialética) é uma *linguagem* (p. 48).

(ao lado) O dilema de uma vida, de Michelangelo Antonioni (1964)

Essa definição tem o mérito de enfatizar o material significativo do cinema (a imagem no sentido amplo), assim como sua colocação em sequência, dois traços que caracterizam uma linguagem.

Para Jean Mitry, a linguagem é um sistema de signos ou de símbolos (definição muito saussuriana), que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às idéias, traduzir pensamentos. Ele afirma, em seguida, que não se deve reduzir a linguagem apenas ao meio que permite os intercâmbios da conversa, isto é, à linguagem verbal, que esta última não passa de uma forma particular de um fenômeno mais geral. Existe de fato linguagem cinematográfica, mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da "reprodução do real concreto", isto é, da reprodução analógica do real visual e sonoro.

Jean Mitry viu que o erro dos teóricos anteriores, aquele que embasa a concepção predominante da linguagem cinematográfica, reside no fato de que esses teóricos, *a priori*, colocam a linguagem verbal como a forma exclusiva da linguagem e, como a linguagem fílmica é necessariamente diferente, concluem que esta última *não é* uma linguagem.

Uma passagem do autor resume com clareza a dialética própria da elaboração da linguagem fílmica a partir da representação, da imagem das coisas:

"É evidente que um filme é algo bem diferente de um sistema de signos e de símbolos. Pelo menos, não se apresenta como sendo apenas isso. Um filme, *em primeiro lugar*, são imagens e imagens de algo. Um sistema de imagens cujo objeto é descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma série de acontecimentos qualquer. Mas essas imagens, dependendo da narração escolhida, organizam-se em um sistema de signos e de símbolos; tornam-se símbolos ou podem também tornar-se símbolos. Não são unicamente signos como as palavras, mas, antes de mais nada, objetos, realidade concreta: um objeto que tem (ou ao qual damos) uma significação determinada. É nisso que o cinema é uma linguagem: torna-se linguagem na medida em que é, *em primeiro lugar*, representação e por meio dessa representação; é, se quisermos, uma linguagem em segundo grau" (pp. 53-54).

As perspectivas teóricas de Jean Mitry permitem, assim, evitar um obstáculo duplo. Manifestam claramente o nível de existência da linguagem cinematográfica, insistindo no fato de que o cinema, ao mesmo tempo que é uma representação do real, não é um simples decalque seu; a liberdade do cineasta, a criação de um pseudomundo, de um universo parecido com o da realidade, não se opõem à instância da linguagem; é esta, ao contrário, que permite o exercício da criação fílmica.

Qualquer filme supõe, igualmente, uma composição e uma organização; as duas atividades absolutamente não implicam o alinhamento em estruturas convencionais. A importância do cinema provém precisamente do fato de ele sugerir com insistência a idéia de uma linguagem de um novo tipo, diferente da linguagem verbal. A linguagem cinematográfica afasta-se notavelmente da linguagem articulada. O empreendimento semiológico inaugurado por Christian Metz esforçou-se para avaliar essas distâncias e as zonas de percepção possível, e isso com um nível de precisão ainda inusitado no campo da teoria do cinema.

O cinema, língua ou linguagem?

Como observamos anteriormente, às vezes encontramos nos textos de certos estetas do cinema o termo "cinelíngua". O cineasta e ensaísta Jean Epstein fala do cinema como de uma "língua universal". O uso empírico da noção de linguagem provoca confusão entre os níveis lingüísticos, gramaticais e estilísticos, é a principal conclusão a que se pode chegar de nosso percurso histórico precedente: a maioria dos tratados consagrados à linguagem cinematográfica são de fato repertórios das figuras predominantes em um tipo de "escrita fílmica" (ver adiante) próprio a uma época.

Muitos autores até Jean Mitry tentaram confrontar os termos "meio de expressão", "linguagem", às vezes "língua", a propósito do filme, sem jamais apelar diretamente ao estudo da própria língua, isto é, à lingüística.

O ponto de partida da conduta de Christian Metz parte da seguinte constatação: o cinema é postulado como uma linguagem, mas é de imediato estudado gramaticalmente como uma língua. Inspirando-se na tripartição fundadora da lingüística saussuriana ("a linguagem como soma da língua e da palavra"), Metz vai definir o estatuto da linguagem cinematográfica, opondo-o aos traços que caracterizam uma língua. É uma tentativa de elucidação negativa que explicita tudo o que a linguagem cinematográfica não é.

Esse confronto se encontra, essencialmente, no artigo "O cinema, língua ou linguagem?", que foi publicado pela primeira vez no número 4 da revista *Communications*, em 1964, e reeditado nos *Essais* 1. Esse número compreende também "Elementos de semiologia", de Roland Barthes, que lançam o programa de pesquisas semiológicas da década posterior.

A semiologia, definida por Ferdinand de Saussure como "o estudo dos sistemas de signos dentro da vida social" (portanto, das diferentes linguagens), só se desenvolveu de fato, pelo menos na França, a partir dessa data. Pode-se caracterizar a semiologia como a generalização dos procedimentos de análise de inspiração lingüística em outras linguagens; daí as múltiplas contestações que provocou. Durante o período inicial (1964-1970), preocupou-se principalmente com os aspectos narrativos das linguagens (trabalhos de Claude Brémont, Gérard Genette, Tzvetan Todorov), para se deslocar, depois, para o estudo da enunciação e do discurso. Assim, os *Ensaio*s de Christian Metz concentram-se, em primeiro lugar, em problemas de narração fílmica. *Linguagem e cinema*, publicado em 1971, assinala uma radicalização metodológica de inspiração lingüística, pelo uso direto dos conceitos dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de Louis Hjelmslev. Só aos poucos, a partir do estudo das trucagens e, depois, do espectador, a herança lingüística é completada por uma abordagem psicanalítica cada vez mais determinante em *O significante imaginário*.

De fato, não é possível estabelecer um quadro unificado da semiologia, pois esta se adapta a cada campo de estudos. Se, no campo literário, é possível reconhecer certa homogeneidade, ao contrário, a semiologia da pintura, de Louis Marin, e a da música, de Jean-Jacques Nattiez, só têm em comum com a de Christian Metz um corpo de referências iniciais amplamente retrabalhadas depois.

Linguagem cinematográfica e língua

Em seu *Curso de lingüística geral*, Saussure distingue, em primeiro lugar, a língua da linguagem. A primeira não passa de uma parte determinada da segunda: "ela é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias. Considerada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; a língua, ao contrário, é um todo em si e um princípio de classificação. (...) A palavra, ao contrário, é um ato individual de vontade e de inteligência".

Multiplicidade das línguas, unicidade da linguagem cinematográfica — O fato da língua é múltiplo por definição: existe um grande número de línguas diferentes. Se os filmes podem variar consideravelmente de um país para outro, em função das diferenças socioculturais de representação, não existe, todavia, linguagem cinematográfica própria a uma comunidade cultural. É o motivo pelo qual o tema de "esperanto visual" se desenvolveu, principalmente na época do cinema mudo.

É claro que o cinema falado registra, através das palavras dos personagens, cada língua particular, mas, no nível da linguagem cinematográfica considerada globalmente, não se encontram sistemas organizados e muito diferentes dos outros como são os de cada língua.

Quando o cinema era mudo, a língua escrita estava presente nos letreiros, com frequência muito numerosos nos filmes. Nos filmes sem legendas, a escrita intervinha dentro da própria imagem. Assim, em *A última gargalhada*, de F.W. Murnau (1924), quando o porteiro do hotel é despedido, o diretor estende-lhe uma carta de demissão enquadrada em *insert*. Um homem com uma câmera, de Dziga Vertov (1929), outro filme sem letreiros, é cheio de cartazes, *slogans*, insígnias. Nos filmes de Jean-Luc Godard, é possível constatar a mesma profusão de letras escritas, de cartazes publicitários com vinhetas de histórias em quadrinhos, até os pormenores do diário de Ferdinand em *O demônio das onze horas* (1965).

Linguagem, comunicação e permutação dos pólos — A língua permite a qualquer momento a permutação dos pólos do locutor e do interlocutor. O cinema não permite isso, não é possível dialogar

diretamente com um filme, a não ser em um sentido muito metafórico. Para “responder a ele”, é preciso produzir uma outra unidade de discurso, e essa produção será sempre posterior à manifestação da primeira mensagem. Nisso, o cinema diferencia-se radicalmente da comunicação verbal, o que não deixa de ter consequências sobre alguns de seus usos sociais que necessitam de um intercâmbio comunicativo imediato (por exemplo, a propaganda, o ensino etc.).

No cinema, o espaço da enunciação é sempre radicalmente heterogêneo em relação ao do espectador; é por isso que se dirigir diretamente a ele só pode ser mimético e ilusório, o espectador jamais pode responder ao personagem, mesmo quando se trata de um comentador que lhe fala diretamente sem etapa ficcional. O dispositivo televisual funciona de maneira diferente no caso do “direto”, pois existe, então, simultaneidade entre emissão e recepção e possibilidade de intercâmbio comunicativo por intervenção do receptor.

No teatro, os atores e o público estão no mesmo espaço-tempo, separados apenas por uma fronteira convencional. A fronteira da tela já é totalmente hermética: “A peça de teatro pode imitar ou não uma fábula, a verdade é que sua ação, se necessário mimética, é assumida por pessoas reais, que evoluem em um espaço e em um tempo real no próprio “palco” em que se encontra o público. (...) No teatro, Sarah Bernhardt pode me dizer que é Fedra ou, então, se a peça era de outra época e recusava o regime figurativo, ela me diria, como em um certo teatro moderno, que ela é Sarah Bernhardt. Mas, de qualquer modo, eu veria Sarah Bernhardt. No cinema, ela também poderia me fazer esses dois tipos de discurso, mas seria sua sombra que os faria a mim (ou ainda, ela os faria a mim em sua ausência)” (Christian Metz, *O significante imaginário*).

O nível analógico da linguagem cinematográfica — Quando Jean Mitry insiste no fato de que um filme “antes de mais nada, são imagens”, enfatiza o nível “analógico” da linguagem cinematográfica. De fato, o material significativo de base do cinema, com certeza a imagem, mas também o som gravado, apresenta-se como “duplo” do real, verdadeiras duplicações mecânicas. Em termos mais lingüísticos, o laço entre o significante e o significado da imagem visual e sonora é fortemente *motivado* pela semelhança.

A escrita dentro da imagem fílmica.



O gabinete do doutor Caligari, de Robert Wiene (1920)

Outubro, de S.M. Eisenstein (1927)



O anjo azul,
de Josef von Sternberg
(1927)



Hotel do norte,
de Marcel Carné (1938)



Cidadão Kane,
de Orson Welles (1940)



Relíquia macabra,
de John Huston (1942)



Ao contrário, não existe qualquer laço analógico entre o significante acústico e seu significado, entre o som fônico da língua e o que significa no contexto de uma determinada língua, além do caso particular constituído pela onomatopéia.

É, evidentemente, esse laço analógico entre significante e significado que permite todas as teorias do cinema como reprodução direta da realidade, sem a mediação de uma linguagem ou de uma codificação arbitrária. A analogia não é, contudo, o contrário do arbitrário, mas uma forma particular de motivação, mesmo se, no caso da imagem cinematográfica, ela é particularmente "fiel" (ver capítulo 1):

"Ora, quem não ficaria impressionado com a força com a qual o cinema se impõe nessa fase da busca da linguagem perfeita. Com o cinema, de fato, são os próprios seres e coisas que aparecem e falam: ponto de meio termo entre eles e nós, o confronto é direto. O signo e a coisa significada são um único e mesmo ser" (Marcel Martin, *Le langage cinématographique* — para a análise crítica desse tema, ver o capítulo 3, p. 95).

Linearidade e existência das unidades discretas — O que caracteriza a percepção do filme é a linearidade do desfile; a impressão de continuidade criada por esse desfile linear é a base do domínio exercido pelo filme sobre o espectador. O espectador, portanto, jamais terá a impressão de estar vendo unidades descontínuas ou diferenciais. Contudo, como Christian Metz mostrou, existe dentro da linguagem cinematográfica um certo número de unidades diferenciais, isto é, no sentido lingüístico, *discretas*. Essas unidades "têm como propriedade só valer por sua presença ou ausência, ser forçosamente semelhantes ou diferentes" (é a definição lingüística clássica delas). Essas unidades discretas dentro da linguagem cinematográfica, evidentemente, não são comparáveis às da língua.

Uma unidade discreta é sempre diferencial dentro de um código particular (voltaremos adiante ao conceito de código) e só o é dentro desse código. No caso do cinema, o que caracteriza essas unidades diferenciais é que estão intimamente misturadas ao primeiro nível da significação fílmica, aquele que é criado pela analogia fotográfica e, conseqüentemente, elas não parecem ser o que são, isto é, unidades descontínuas, discretas:

“Mesmo no que se refere às *unidades significativas*, à primeira vista, o cinema é desprovido de elementos discretos. Ele procede por ‘blocos de realidade’ completos. É o que se chamam os ‘planos’” (Christian Metz).

Muitas vezes, procurou-se definir a unidade mínima da linguagem cinematográfica a partir do plano. Essa pesquisa se baseia na confusão entre linguagem e código. Uma unidade distintiva jamais é própria de uma linguagem, mas o é de um código: assim, o plano pode ser considerado como a unidade do código da montagem, o fotograma será a unidade do código tecnológico da reprodução do movimento. A maioria das unidades distintivas cinematográficas intervêm independentemente das “fronteiras” do plano, seja aquém (unidades menores), seja além (unidades maiores), por exemplo, nos códigos narrativos.

As pesquisas das unidades distintivas da linguagem cinematográfica passam pela dupla crítica da noção de “signo cinematográfico” e do plano como unidade da linguagem. (Essa questão é tratada em detalhe nas páginas 65-76 e 117-121 dos *Essais* 1, e na totalidade do capítulo IX de *Linguagem e cinema*, “O problema das unidades pertinentes”).

Problema das articulações dentro do filme — A diferença mais radical entre linguagem cinematográfica e língua reside no fato de que a primeira nada apresenta que se pareça à dupla articulação lingüística. Essa dupla articulação é, ao contrário, central no mecanismo da língua.

A dupla articulação lingüística, pela qual se instaura o arbitrário da língua e que estrutura a relação de significação, indica que a cadeia fônica pode ser segmentada em unidades de duas categorias: as primeiras têm um significado que lhes é próprio, são as *unidades significativas*. As segundas não têm significado próprio, mas servem para distinguir as unidades significativas umas das outras, são as *unidades distintivas*.

Não se encontra segmentação de duas categorias do mesmo tipo dentro da linguagem cinematográfica. Contudo, isso não quer dizer que ela seja desprovida de qualquer articulação. Christian Metz formula a hipótese em uma nota de seus *Essais* (nota 2, p. 67), segundo a qual a “mensagem cinematográfica total” coloca em jogo cinco grandes níveis de codificação, cada um dos quais é uma espécie de articulação.

Esses cinco níveis seriam os seguintes:

- a própria percepção, na medida em que ela já constitui um sistema de inteligibilidade adquirida e variável de acordo com as culturas;
- o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais e sonoros que aparecem na tela;
- o conjunto dos “simbolismos” e das conotações de diversas ordens que se vinculam aos objetos (ou às relações de objetos), mesmo fora dos filmes, isto é, na cultura;
- o conjunto das grandes estruturas narrativas;
- o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos que organizam em um discurso de tipo específico os diversos elementos fornecidos ao espectador pelas quatro instâncias precedentes (e que constituem, no sentido estrito, a “linguagem cinematográfica”).

Em uma seção de *La structure absente*, consagrada aos códigos visuais, Umberto Eco formula, por sua vez, a hipótese de uma tripla articulação própria à linguagem cinematográfica:

“*Figuras icônicas* presumidas (deduzidas dos códigos perceptivos) — nível 1 — constituem um paradigma do qual se selecionam unidades a serem compostas em *signos icônicos* — nível 2 — combináveis em *enunciados icônicos* combináveis em fotogramas — nível 3 — (...)”

Em um código de três articulações, vamos ter, então: figuras que se combinam em signos, mas não são uma parte de seu significado; signos que eventualmente se combinam em sintagmas; elementos X que nascem da combinação dos signos, que não fazem parte do significado de X.”

A articulação é, de fato, um conceito muito geral, decerto forjado pela lingüística, mas da qual só a forma especificamente lingüística de dupla articulação em morfemas e fonemas é ligada ao código da língua. Existem muitos outros tipos.

A inteligibilidade do filme

Se a língua é um dos códigos internos da linguagem, provavelmente o mais estruturado e o que instaura a relação de significação pela dupla articulação, pode-se igualmente considerar que existem

certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme. São precisamente essas características que justificam o emprego do termo linguagem.

"O cinema com certeza não é uma *língua*, ao contrário do que muitos teóricos do cinema mudo disseram ou deram a entender (...), mas é possível considerá-lo como uma *linguagem*, na medida em que organiza elementos significativos dentro de arranjos organizados, diferentes daqueles que nossos idiomas praticam e que tampouco copiam os conjuntos perceptivos que a realidade nos oferece (...). A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia ser apenas o decalque visual da realidade" (Christian Metz, *Essais*, 1, p. 108).

"... A partir do momento em que substitutos das coisas, mais móveis e mais manejáveis do que as próprias coisas e, de certa forma, mais próximos do pensamento, são deliberadamente organizados em uma continuidade discursiva, existe linguagem, além de todas as diferenças que se quiser com a linguagem verbal" (*Essais*, 2, p. 18).

A "inteligibilidade" do filme passa por três instâncias principais:

- a analogia perceptiva;
- os "códigos de nominação icônica", que servem para dar nome aos objetos e aos sons;
- finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou "códigos especializados", que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito); essas figuras estruturam os dois grupos de códigos precedentes funcionando "acima" da analogia fotográfica e fonográfica.

Essa articulação complexa e imbricada entre códigos culturais e códigos especializados tem uma função homóloga à da língua sem ser, é claro, análoga a ela. É uma espécie de "equivalente funcional" dela.

A analogia perceptiva — A visão e a audição não identificam um "objeto" a partir da totalidade de seu aspecto sensível. Distingue-se uma fotografia em preto e branco de uma flor porque a cor

não constitui um traço pertinente da identificação. Compreende-se um interlocutor no telefone apesar da seleção auditiva operada pelo modo de transmissão. Todos os objetos visuais no cinema são reproduzidos na ausência de terceira dimensão e, contudo, não colocam problemas maiores de identificação. É porque o reconhecimento visual e sonoro se baseia em certos traços sensíveis do objeto ou de sua imagem, excluindo-se os outros. É esse fenômeno que explica porque a representação esquematizada dos objetos, dos quais a maior parte das características sensíveis foram deliberadamente suprimidas, seja tão reconhecível quanto representações bem mais completas no plano de sua realidade física. Por exemplo, os traços retidos pelo desenho esquematizado correspondem exatamente ao que Umberto Eco chama de traços pertinentes dos códigos de reconhecimento. Existem graus de esquematização, isto é, dosagens diferentes dos traços pertinentes de reconhecimento e, inversamente, graus de semelhança ou de "iconicidade". Desse modo, a imagem cinematográfica possui um grau superior de iconicidade com relação à imagem televisual.

Alguns contra-exemplos podem atestar esse mecanismo. Uma reprodução fotográfica em preto e branco de um objeto (um legume, um animal), cuja cor é um dos critérios de identificação, pode colocar em xeque o código de reconhecimento. A ausência de terceira dimensão pode tornar difícil a percepção do tamanho real dos objetos no cinema, por exemplo, o tamanho de uma colina.

Além mesmo de qualquer esquematização, é porque alguns traços sensíveis são os únicos que importam para a identificação que as manifestações visuais, que diferem em todos os outros traços, podem ser percebidas como exemplares múltiplos de um mesmo objeto e não como objetos distintos. Como se disse a propósito do referente: "a foto de um gato não tem como referente o gato particular que foi fotografado, mas, antes, a categoria dos gatos", da qual esse gato constitui um elemento (ver, p. 102).

O espectador terá selecionado, de imediato, os traços pertinentes de reconhecimento: tamanho, pêlo, forma das orelhas etc., e não terá levado em consideração a cor do pêlo.

Vê-se, conseqüentemente, que o “esquematismo” é um princípio mental perceptivo que ultrapassa em muito o campo do esquema no sentido corrente do termo. A visão mais concreta é de fato um processo classificatório. A imagem cinematográfica ou fotográfica só é *legível*, isto é, inteligível, quando reconhecemos objetos, e reconhecer é situar em uma classe, de modo que o gato como conceito, que não figura explicitamente na imagem, nela se encontra reintroduzido pelo olhar do espectador.

Essa questão da analogia visual e da semelhança é clássica na teoria das artes plásticas e na sociologia da pintura. Foi particularmente estudada por Pierre Francastel, que mostrou que não são exatamente as mesmas imagens que os homens consideram semelhantes de acordo com as épocas e os lugares. A imagem é informada por sistemas muito diversos, dos quais alguns são propriamente icônicos e outros aparecem também nas mensagens não-visuais, como mostra a “iconologia” de Erwin Panofsky. No campo semiológico, é sobretudo Umberto Eco que analisa esse fenômeno. Citaremos o exemplo clássico da zebra: “Selecionamos os aspectos fundamentais do visto a partir dos *códigos de reconhecimento*: quando, no jardim zoológico, vemos uma zebra de longe, os elementos que reconhecemos de imediato (e que nossa memória retém) são as listras e não a silhueta que se parece vagamente com a de um asno ou de uma mula (...). Mas suponhamos que exista uma comunidade africana onde os únicos quadrúpedes conhecidos sejam a zebra e a hiena e onde cavalos, asnos e mulas sejam desconhecidos: para reconhecer a zebra, não será necessário ver as listras (...) e, para desenhar uma zebra, será mais importante insistir na forma do focinho e no comprimento das patas para distinguir o quadrúpede representado da hiena (que também tem listras: as listras não constituem, portanto, um fator de diferenciação)” (*La structure absente*, Ed. Mercure de France).

Disso resulta que, no cinema, apesar do grau muito elevado de iconicidade próprio a seu significante, a primeira compreensão dos dados audiovisuais é igualmente garantida pelo conjunto desses códigos constitutivos da analogia. Estes permitem reconhecer os objetos visíveis e audíveis que aparecem nos filmes graças à semelhança pela qual são responsáveis.

Os “códigos de nomeação icônica” — Esses códigos, assim denominados por Christian Metz depois das análises icônicas de Umberto Eco e das análises semânticas de A.J. Greimas, referem-se à operação de “nomeação”, o ato de dar um nome a objetos visuais.

A visão seleciona no objeto, portanto, traços pertinentes e com isso o integra numa classificação social. Cada objeto visual reconhecido recebe, então, um nome com o auxílio de uma unidade léxica, uma palavra, na maioria das vezes.

Essa “nomeação”, que parece funcionar por correspondência entre objetos e palavras que servem para designá-los (como etiquetas), é de fato uma operação complexa que relaciona os traços pertinentes visuais e os traços pertinentes semânticos. A nomeação é uma operação de transcodificação entre esses traços e uma seleção daqueles que são considerados como pertinentes e a eliminação dos outros, considerados como “irrelevantes”. O traço pertinente semântico corresponde à noção de “semema”, como Greimas a define (o significado de uma única acepção de um lexema).

“Cada semema (unidade específica do plano do significado) desenha uma classe de ocorrências e não uma ocorrência singular. Existem milhares de “trens”, mesmo na única acepção de “comboio ferroviário”, e eles diferem muito uns dos outros pela cor, pela altura, pelo número de vagões etc. Mas a taxinomia cultural que a língua carrega em si decidiu considerar essas variações irrelevantes e considerar que sempre se trata de um mesmo objeto (de uma mesma classe de objetos); decidiu também que outras variações eram pertinentes e bastavam para “mudar de objeto”, como, por exemplo, as que separam o “trem” da “locomotiva” (Christian Metz, “O percebido e o denominado”, em *Essais sémiotiques*).

Essa operação de transcodificação é acompanhada de uma outra relação, em virtude do caráter particular da língua, relação qualificada de “metacódigo” por Christian Metz. Um metacódigo é um código utilizado para estudar um outro código, como a metalinguagem é a linguagem que serve para estudar as outras linguagens. A língua é a única linguagem em posição de metalinguagem universal, pois é preciso utilizá-la, necessariamente, para analisar todas as

outras linguagens. A língua ocupa, portanto, uma posição privilegiada, pois só ela pode dizer, mesmo que às vezes de forma aproximada, o que todos os outros códigos dizem.

Disso resulta que a língua faz muito mais do que transcodificar a visão, do que traduzi-la para outro significante da mesma categoria, do que “verbalizá-la”.

A nomeação remata a percepção tanto quanto a traduz, e uma percepção insuficientemente verbalizada não é plenamente uma percepção no sentido social da palavra.

Se eu pensar, por exemplo, em um objeto que conheço e que não consigo desenhar em uma folha de papel, vão pensar que sou desajeitado. Se esse mesmo objeto está desenhado em uma folha e não encontro a palavra que serve para denominá-lo, vão pensar que não compreendi o desenho, que ignoro de fato o que ele é. Em *O garoto selvagem*, de François Truffaut (1970), o doutor Itard esforça-se por ensinar ao menino os nomes dos objetos cotidianos que ele manipula: tesoura, chave etc. A criança não detém o código da língua, então, sua capacidade de identificação é posta à prova.

Esses códigos mostram o vínculo de interdependência muito estreito que une a percepção visual e o uso do léxico verbal: eis o que relativiza um pouco mais a oposição linguagem visual-língua, explicando o papel da língua *dentro* da percepção.

As figuras significantes propriamente cinematográficas — A operação de reconhecimento de que se tratou até aqui refere-se apenas ao nível de sentido, aquele que se chama de sentido literal ou sentido denotado. Mas os códigos de nomeação icônica não justificam sozinhos todos os sentidos que uma imagem figurativa pode produzir.

(ao lado) Exemplo de montagem que alterna o olhar de um personagem (Melanie Daniels em *Os pássaros*, de Hitchcock, 1963) e o objeto olhado.

plano 37



plano 38



plano 39



plano 40



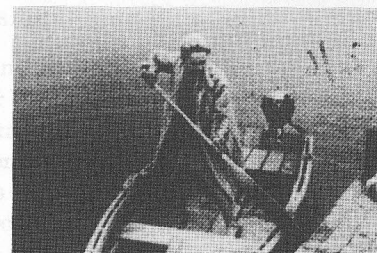
plano 41



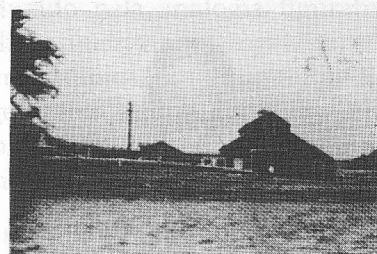
plano 42



plano 43



plano 44



plano 45



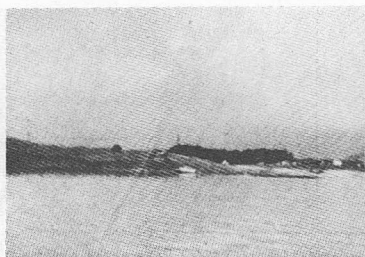
plano 46



plano 64



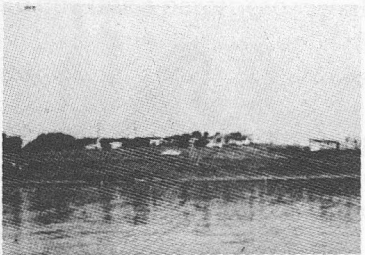
plano 65



plano 66



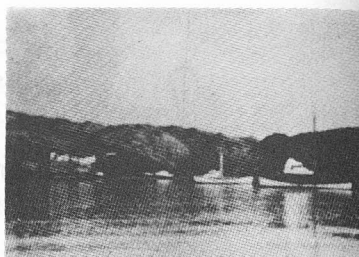
plano 67



plano 68



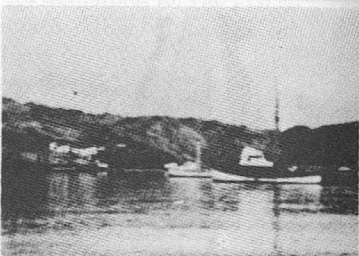
plano 69



plano 70



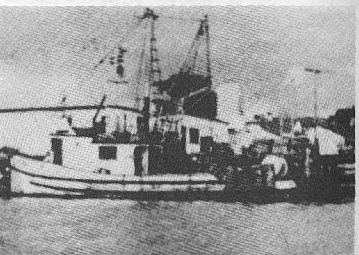
plano 71



plano 72



plano 73



O sentido literal é igualmente produzido por outros códigos; por exemplo, a montagem no sentido mais geral da palavra, montagem que engloba ao mesmo tempo as relações entre objetos e a composição interna de uma imagem, mesmo única. Compreender que um objeto aparece em um filme poucos instantes após um outro ou que, ao contrário, ambos intervêm constantemente juntos, ou que um está sempre à esquerda do outro já é algo diferente de identificar visualmente cada um dos objetos.

Em *Deus sabe quanto amei*, de Vincente Minnelli (1959), o personagem do jogador encarnado por Dean Martin jamais se separa de seu chapéu, que mantém constantemente na cabeça. Só vai tirar o chapéu no último plano sobre o túmulo da jovem prostituta. Essa co-presença sistemática do chapéu e do personagem só serve para identificar um com o outro.

O sentido denotado produzido pela analogia figurativa é, portanto, o material de base da linguagem cinematográfica, aquele sobre o qual ela vem sobrepor seus arranjos, sua organização típica. Estes podem ser internos à imagem: enquadramentos, movimentos de câmera, efeitos de iluminação, ou podem referir-se a relações de imagem à imagem, portanto, à montagem.

Seria possível acreditar que essas organizações significantes vêm acrescentar sentidos secundários em relação à denotação, isto é, efeitos de conotação; ora, nada disso acontece; eles participam também e muito diretamente da produção do sentido literal.

A maior parte do tempo, o filme é composto de uma sucessão de planos que só entregam aspectos parciais do referente ficcional que supostamente representam.

O "Hotel do Norte" no filme homônimo de Marcel Carné (1938) seria uma fachada exterior, um plano de conjunto da sala do térreo, um *plongée* numa escada, um quarto visto de dentro, um plano aproximado de janela enquadrado de fora.

É por essa articulação fílmica que a denotação é construída, organizada. Essa organização não obedece a regras fixas, mas corresponde a usos dominantes em matéria de inteligibilidade fílmica, usos que variam de acordo com os períodos e que definem as modalidades históricas de decupagem.

Vamos observar também que essas configurações significantes principais, antes de estabilizarem-se durante várias décadas, estabeleceram-se no final dos anos 1900 (aproximadamente 1906-1908), quando os cineastas quiseram desenvolver um projeto narrativo.

“Os pioneiros da linguagem cinematográfica, homens da denotação, queriam, antes de mais nada, contar histórias. Não descansaram enquanto não dobraram às articulações — mesmo rudimentares — de um *discurso* narrativo o material analógico e contínuo da duplicação fotográfica” (Christian Metz, *Essais*, 1, p. 98). Ver também, neste livro, o parágrafo “O encontro do cinema e da narração”, p. 89.

Assim, a montagem alternada constituiu-se, progressivamente, de Porter a Griffith: tratava-se de produzir a noção de simultaneidade de duas ações pela retomada alternada de duas séries de imagens. O projeto narrativo gerou um esquema de inteligibilidade da denotação, pois os espectadores sabiam, a partir de então, que uma alternância de imagens sobre a tela era capaz de significar que, na temporalidade literal da ficção, os acontecimentos apresentados eram simultâneos, o que não era o caso dos primeiros espectadores de Méliès.

A heterogeneidade da linguagem cinematográfica

Os pioneiros da estética do cinema não cessavam de reivindicar a originalidade do cinema e sua total autonomia como meio de expressão. Já insistimos no papel da analogia visual e sonora, no da língua na leitura dos filmes; as configurações propriamente cinematográficas jamais intervêm sozinhas. A imagem tampouco é a totalidade dessa linguagem. Desde que o cinema é sonoro, deve contar com a trilha sonora, na qual não intervêm apenas a palavra, mas também ruídos e música.

A noção de material de expressão, como Louis Hjelmslev a define, vai permitir que precisemos o caráter composto da linguagem cinematográfica, do ponto de vista do significante. Mas não é apenas no plano das instâncias “materiais” que o cinema é heterogê-

neo, ele o é também em outro nível, o do encontro, no filme, dos elementos próprios ao cinema e daqueles que não o são.

Os materiais da expressão

Para Louis Hjelmslev, cada linguagem caracteriza-se por um tipo (ou uma combinação específica) de materiais da expressão.

Como seu nome indica, o material da expressão é a natureza material (física, sensorial) do significante ou, mais exatamente, do “tecido” no qual são recortados os significantes (sendo o termo significante reservado à *forma* significante).

Existem, portanto, linguagens de material da expressão único e outras que combinam muitos materiais. As primeiras são homogêneas, de acordo com esse critério; as segundas, heterogêneas.

O material da expressão da música é o som não-fônico, de origem instrumental, na maioria dos casos; a ópera já é menos homogênea, pois acrescenta os sons fônicos (a voz dos cantores); o material da expressão da pintura é composto de significantes visuais e coloridos de origem física diversa, e pode integrar significantes gráficos.

A linguagem cinematográfica sonora apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante, pois combina cinco materiais diferentes:

A trilha de imagem compreende as imagens fotográficas que se movem, múltiplas e colocadas em série, e, acessoriamente, notações gráficas que podem substituir as imagens analógicas (letreiros) ou a elas se sobrepor (legendas e menções gráficas internas à imagem).

Certos filmes mudos atribuem papel importante aos textos escritos: *Outubro*, de Eisenstein (1927) compreende 270 letreiros para um total de 3.225 planos e apresenta um enorme número de menções escritas dentro das imagens: bandeiras das manifestações, cartazes, insígnias, panfletos, *inserts* em pormenor de jornais, mensagens escritas etc. *O martírio de Joana d'Arc*, de Carl-Theodor Dreyer (1928), alterna sistematicamente primeiros pla-

nos de rostos e letreiros consagrados às réplicas do processo. É também o caso de certos filmes sonoros, como *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940), onde se enquadra um enorme número de *inserts* com títulos de jornais, cartazes eleitorais, textos manuscritos ou datilografados por Kane.

Outros filmes mudos, ao contrário, esforçam-se por eliminar qualquer vestígio de escrita.

A trilha sonora veio acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical e o som analógico (os ruídos). Esses três materiais intervêm simultaneamente com a imagem, é essa simultaneidade que os integra à linguagem cinematográfica, na medida em que, intervindo sozinhos, constituem uma outra linguagem, a linguagem radiofônica.

Um único desses materiais é específico da linguagem cinematográfica, trata-se, é claro, da imagem em movimento. É por esse motivo que muitas vezes se tentou definir a essência do cinema através dela.

Essa definição do cinema a partir dos critérios físico-sensoriais depende de uma constatação empírica simples, de alcance teórico limitado, mas comporta o risco de uma evolução para uma concepção do cinema como um sistema único, capaz de justificar sozinho todas as significações detectáveis nos filmes.

O cinema é igualmente heterogêneo em outro sentido, cujas conseqüências teóricas são claramente mais decisivas; nele intervêm configurações significantes que necessitam do recurso ao significante cinematográfico e muitas outras configurações que nada têm de especificamente cinematográficas. São essas configurações significantes que Christian Metz, depois de Louis Hjelmslev, A.J. Greimas, Roland Barthes e muitos outros, chama de *códigos*, termo que não deixou de provocar inúmeras discussões e que agora é importante precisar antes de abordar a questão da especificidade dentro das mensagens fílmicas.

A noção de código em semiologia

Ao longo de *Linguagem e cinema*, Christian Metz mobiliza uma oposição, inspirada em Louis Hjelmslev, entre conjuntos concretos (as mensagens fílmicas) e conjuntos sistemáticos, entidades abstratas, que os códigos são.

Os códigos não são verdadeiros modelos formais, como podem existir na lógica, mas unidades de aspiração à formalização. Sua homogeneidade não é de ordem sensorial ou material, mas da ordem da coerência lógica, do poder explicativo, do esclarecimento. Um código é concebido em semiologia como um campo de comutações, um campo dentro do qual variações do significante correspondem a variações do significado e onde algumas unidades adquirem sentido umas em relação às outras.

Em um desses campos de origem, a teoria da informação (o termo é amplamente utilizado em direito: código civil), código serve para designar um sistema de correspondências e desvios. Em lingüística, designa a *língua* como sistema interno à linguagem. Em sociologia e em antropologia, designa sistemas de comportamento (o código da polidez, por exemplo) das representações coletivas. Na linguagem corrente, designa sempre sistemas de manifestações múltiplas e de reutilizações correntes (código da estrada, código postal etc.).

O código é, portanto, um *campo associativo* construído pelo analista, revela qualquer organização lógica e simbólica subjacente a um texto. Não se deve ver nele, absolutamente, uma *regra* ou um princípio obrigatório.

A noção lingüística de código foi generalizada no estudo das estruturas narrativas por A.J. Greimas e Roland Barthes. Em seu estudo textual de *Sarrasine*, de Balzac, Barthes distingue o código cultural, o código hermenêutico, o código simbólico, o código das ações, ao mesmo tempo em que precisa que ele não deve ser entendido "no sentido rigoroso, científico, do termo, pois designa campos associativos, uma organização supratextual de notações que impõem uma certa idéia de estrutura; a instância do código é essencialmente cultural" ("*Análise textual de um conto de Edgar Poe*", em *Sémiotique narrative et textuelle*).

O código tampouco é uma noção puramente formal. É preciso considerá-lo de um ponto de vista duplo: o do analista que o constrói, que o exhibe no trabalho de estruturação do texto, e o da história das formas e das representações, na medida em que o código é a instância pela qual as configurações significantes anteriores a um texto ou um determinado filme nele vêm implicitar-se. Sob esses dois pontos de vista, não se trata do mesmo "momento" do código, um precede o outro. Essa entidade abstrata é igualmente transformada pelo trabalho do texto e vai implicitar-se num texto posterior, no qual será preciso explicitá-la de novo e assim continuamente.

Os códigos específicos do cinema

Um certo número de configurações significantes que vamos, portanto, chamar de *códigos* estão diretamente ligadas a um tipo de material da expressão: para que elas possam intervir, é necessário que a linguagem de recepção apresente alguns traços materiais. Tomemos como exemplo o código do ritmo, ou seja, o conjunto das figuras fundamentadas em relações de duração; é evidente que esse código só poderá intervir literalmente em uma linguagem que possui um material de expressão temporalizado. É claro que sempre se poderá comentar o "ritmo" da composição visual em um quadro, mas será num sentido muito metafórico.

Disso resulta que as configurações significantes que só podem intervir no cinema são de fato em número muito limitado; estão ligadas ao material da expressão próprio ao cinema, isto é, à imagem fotográfica em movimento e a certas formas de estruturação própria ao cinema, como a montagem no sentido mais restrito do termo.

Um exemplo tradicional de código específico é o dos movimentos de câmera. Este diz respeito à totalidade do campo associativo vinculado às relações de fixidez e de mobilidade que podem intervir em um plano cinematográfico: a qualquer instante, a câmera pode permanecer fixa ou então produzir uma determinada trajetória (vertical, horizontal, circular). Cada um dos planos explicita uma escolha, isto é, a eliminação de todas as figuras não-presentes.

Esse código é específico porque necessita concretamente da mobilização da tecnologia cinematográfica, como aparece com par-

ticular clareza na maioria dos filmes do húngaro Miklos Jancso (*Sirocco d'hiver*, 1969; *Psaume rouge*, 1971 etc.), compostos de longuíssimos planos-seqüência com *travellings* imensos.

O código das escalas de plano, que constitui muitas vezes o bê-á-bá das gramáticas cinematográficas, não é específico do cinema, pois se refere igualmente à fotografia fixa.

Uma oposição nítida entre códigos específicos e códigos não-específicos é dificilmente sustentável; a hipótese centrada em graus de especificidade é muito mais produtiva. Existiriam dois pólos, um constituído de códigos totalmente não-específicos (dos quais falaremos em "Os códigos não-específicos") e outro, de códigos específicos, em número muito mais reduzido; e, entre esses dois pólos, uma hierarquia na especificidade, baseada na maior ou menor zona de extensão dos códigos considerados.

O material da expressão próprio do cinema é a imagem mecânica que se move, múltipla e colocada em seqüência. À medida que se avança nos traços particulares dessa linguagem, acentua-se o grau de especificidade do código.

Os códigos da analogia visual referem-se, por exemplo, a todas as imagens figurativas; só serão fragilmente específicos do cinema ao mesmo tempo que nele desempenham um papel de primeiro plano.

Os códigos "fotográficos", ligados à incidência angular (enquadramentos), o código das escalas de plano, o da nitidez da imagem referem-se apenas à imagem "mecânica" obtida por uma tecnologia fisicoquímica; são, portanto, mais específicos do que os da analogia visual.

Todos os códigos que se referem à colocação em seqüência da imagem são ainda mais claramente específicos, embora se refiram também à fotonovela e à história em quadrinhos.

Os únicos códigos exclusivamente cinematográficos (e televisuais, mas as duas linguagens são amplamente comuns) estão ligados ao movimento da imagem: códigos de movimento de câmera, códigos dos *raccords* dinâmicos — uma figura como o *raccord* no eixo é própria do cinema, opõe-se aos outros tipos de *raccord* e só encontra equivalentes na fotonovela por aproximação.

Observemos, no entanto, que alguns códigos pouco específicos foram explorados maciçamente pelo cinema; desse modo, a opo-

sição entre “*plongée*” e “*contre-plongée*”, utilizada com tanta frequência para acentuar alguns traços dos personagens representados.

Exemplos clássicos seriam *M, o vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (1931), ou *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940); mais recentemente, *Era uma vez no Oeste*, de Sergio Leone (1969); *Vestida para matar*, de Brian de Palma (1980), *A cidade das mulheres*, de Federico Fellini (1980) etc.

Outro fenômeno sobre o qual é interessante insistir é o das conseqüências da integração de um código não-específico em uma linguagem e das transformações que nela sofre.

O código de cores intervém em todas as linguagem em que o significante pode ser “colorido”: o código dos trajes, a fotografia etc. Num determinado filme, esse código é submetido às características dos espectros e dos valores da película utilizada; os do *technicolor* dos anos 50 e do *eastmancolor* dos anos 70 são muito diferentes.

A voz de um personagem de filme não é, de início, muito específica (código de timbres de voz), pois é possível ouvi-lo igualmente no teatro, no rádio, em disco, no gravador. Já se pode, então, distinguir a voz gravada da que não é; depois, a técnica de gravação (direta ou pós-sincronizada) e, finalmente, sua simultaneidade de manifestação com a imagem em movimento: nesse caso, ela se torna totalmente específica. Aliás, não seria surpreendente tal particularidade de manifestação gerar códigos próprios ao cinema: certos timbres que lhe seriam próprios.

Mas um código mais específico do que outro, dentro de uma linguagem, não é, por isso, mais importante do que ela; caracteriza mais essa linguagem, mas pode nela desempenhar um papel modesto. É por isso que pretender que um filme seja mais cinematográfico do que um outro, porque apela a um número maior de códigos específicos ao cinema, é uma atitude que não tem qualquer fundamento sério. Um filme que compreende muitos movimentos de câmera, *raccords* rítmicos e sobre-impressões não é mais cinematográfico do que um filme composto de planos exclusivamente fixos, em que a narração é assumida por uma voz em *off*, como *La femme du Gange*, de Marguerite Duras (1972), por exemplo. Simplesmente, o que se pode constatar é que, no primeiro caso, a materialidade significante do cinema exibe-se de forma mais ostensiva.

Os códigos não-específicos

A linguagem cinematográfica faz parte das linguagens não especializadas; nenhuma zona de sentido lhe é propriamente atribuída, seu “material de conteúdo” é indefinido. Pode, de certa forma, dizer tudo, sobretudo quando apela para a palavra. Existem, em compensação, linguagens consagradas a zonas semânticas muito mais estreitas, por exemplo, a linguagem dos sinais marítimos: sua função exclusiva é dar indicações úteis à navegação, daí a adaptação de seu material de expressão a essa finalidade.

Algumas linguagens, ao contrário, têm, como observa Louis Hjelmslev — que pensa principalmente na língua —, um material de conteúdo coextensivo à totalidade do tecido semântico, ao universo social do sentido; são constituídas de códigos de manifestação universal.

Outros códigos podem ter uma especificidade múltipla, o que quer dizer que podem intervir em todas as linguagens cujo material da expressão compreende o traço pertinente que corresponde a elas: é o caso do código do ritmo citado anteriormente.

Se o cinema é uma linguagem não especializada, capaz de dizer tudo, não deixa de ser verdade que, em virtude da especificidade de seu material de expressão, portanto dos códigos que o constituem, pode existir uma espécie de parentesco privilegiado com certas zonas de sentido; assim, todos os semantismos vinculados à visualidade ou à mobilidade aí poderão exibir-se sem limite. Dentro dos filmes narrativos, é possível observar a abundância das temáticas ligadas à visão: inúmeros melodramas cinematográficos colocam em cena cegos ou personagens que perdem a visão de repente (versões múltiplas de *Duas órfãs*).

O filme é, portanto, o lugar de encontro de um enorme número de códigos não-específicos e de um número muito mais reduzido de códigos específicos. Além da analogia visual, dos códigos fotográficos já evocados, é possível citar para os filmes narrativos todos os códigos próprios da narrativa, considerados no nível em que são independentes dos veículos narrativos. O mesmo ocorre com todos os códigos do “conteúdo”. Estudar um filme será estudar um enor-

me número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico, daí a amplidão do empreendimento e o apelo a disciplinas de que esses códigos não-específicos dependem.

Se não é possível dar uma lista precisa dos códigos especificamente cinematográficos, porque seu estudo ainda está insuficientemente aprofundado, essa tentativa se torna absurda para os códigos não-específicos, pois para isso seria necessário um dicionário enciclopédico.

A análise textual do filme

A propósito da noção de código (parágrafo "A noção de código em semiologia, p. 195), indicamos que Christian Metz opunha, em *Linguagem e cinema*, dois tipos de conjunto, os conjuntos concretos ou mensagens fílmicas e os conjuntos sistemáticos construídos pelo analista, os códigos; as mensagens fílmicas são também chamadas de "textos".

Esse termo logo deu lugar a uma nova categoria de análise de filmes, a análise textual do filme. Essas análises obtiveram certo sucesso na década que se seguiu à publicação, em 1971, de *Linguagem e cinema*. Roger Odin, que estabeleceu uma bibliografia sistemática, reuniu em 1977 mais de 50 análises desse tipo.

A filiação imediata entre o trabalho teórico empregado em *Linguagem e cinema* e essas novas análises não é, contudo, muito nítida. Algumas delas são anteriores, como a análise de uma seqüência de *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock, publicada em 1969 nos *Cahiers du cinéma* por Raymond Bellour. As que se referem explicitamente à definição do "texto" próprio a Christian Metz são em número reduzido. A verdade é que todas elas mantêm uma relação conceitual mais ou menos afirmada com a corrente semiológica no sentido amplo do termo, do qual o livro de Metz constitui a peça mestra. Também é preciso assinalar o ambiente semiológico geral (exterior ao cinema), também determinante para a gênese delas. A publicação de *S/Z*, de Roland Barthes, as análises mitológicas de Lévi-Strauss, o estudo narrativo das narrativas literárias, sem falar da moda estruturalista, contribuíram para modificar a visão que se tinha de um filme no sentido de uma maior atenção à *literalidade* da significação.

Vamos definir, em primeiro lugar, a acepção de "texto", tal como a encontramos em *Linguagem e cinema*; estudaremos, depois, sua origem semiológica e seu sentido no campo externo ao cinema, o da análise literária com seus impactos metodológicos sobre certas análises fílmicas; finalmente, caracterizaremos o que nos parece constituir a originalidade e o principal interesse dessa conduta, insistindo nos problemas específicos de uma análise de *filme* (como constituir um filme em texto?).

*A noção de texto fílmico em *Langage et cinéma**

A noção de texto aparece, em primeiro lugar, para precisar o *princípio de pertinência*, a propósito do qual a semiologia se propõe a abordar o estudo do filme: ela o considera como "objeto significante", como "unidade de discurso".

O filme (como, aliás, o conjunto do fenômeno "cinema", do qual ele constitui apenas um elemento) é de fato suscetível a múltiplas abordagens, que correspondem a uma acepção diferente do objeto, portanto, a um princípio de pertinência diferente. Ele pode ser considerado de um ponto de vista tecnológico, como suporte físico-químico ("um *filme* de grande sensibilidade à luz natural"); de um ponto de vista econômico, como conjunto de cópias ("esse *filme* pulveriza os recortes de receita"); de um ponto de vista temático, que depende de uma análise de conteúdo ("além da prostituição e da vida doméstica, as mulheres não têm qualquer atividade profissional nos *filmes* franceses dos anos 30"); como documento que depende da sociologia da recepção ("esse *filme* de Bergman provocou uma série de suicídios no Paquistão Oriental").

Falar de "texto fílmico" é, portanto, considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar.

Todavia, a abordagem semiológica pode incluir duas condutas diferentes:

- A primeira estuda o filme como *mensagem* de um ou vários códigos cinematográficos. Trata-se do estudo da linguagem

cinematográfica ou de uma de suas figuras; por exemplo, a montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963). Esse estudo deve relacionar a prática da montagem em um dado filme com a de outros filmes que apresentam configurações próximas.

- A segunda conduta, propriamente *textual*, estuda o sistema próprio a um filme; por exemplo, o papel da montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963), não mais como figura da linguagem cinematográfica, mas em relação às outras configurações significantes empregadas no mesmo filme e com o sentido que estas geram: “impressão de quebra existencial, de esquizofrenia cotidiana, quase fenomenológica, de profunda ‘distração’ perceptiva”.

Christian Metz remete à definição de *texto* de Hjelmslev para indicar que o termo serve para dar nome a qualquer *desenvolvimento* significante, qualquer “processo”, seja esse desenvolvimento lingüístico, não-lingüístico ou misto, o filme falado corresponde ao último caso. *Texto* pode, portanto, designar uma série de imagens, uma série de notas musicais, um quadro — na medida em que este desenvolve seus significantes no espaço — etc.

Texto fílmico corresponde ao nível filmofônico, tal como o definiam Etienne Souriau e Gilbert Cohen-Séat no vocabulário da filmologia, isto é, ao “filme funcionando como objeto percebido por espectadores durante o tempo de sua projeção.”

Texto fílmico opõe-se a sistema: o *sistema* do filme é seu princípio de coerência, sua lógica interna, é a inteligibilidade do texto construído pelo analista. Esse sistema não tem existência concreta, enquanto o texto tem, pois é desenvolvimento manifesto, aquilo que preexiste à intervenção do analista.

Em qualquer filme, existem duas instâncias abstratas que dependem da ordem do sistemático: o sistema próprio a esse filme e os códigos, também sistemáticos, construídos pelo analista, mas estes não são específicos, são singulares. Alguns códigos podem ser gerais, porque dizem respeito ao conjunto virtual de todos os filmes (assim como o código de montagem), outros são apenas particulares, na

medida em que só intervêm em uma categoria mais estreita de filmes, uma única “classe” de filmes (assim, o código da pontuação fílmica, muito usado nos filmes dos anos 30 a 50: escurecimentos, duplas exposições, cortinas de todos os tipos). Mesmo se são particulares, esses códigos jamais são singulares, sempre se referem a mais de um filme. Apenas os textos são singulares.

Um exemplo: o sistema textual de *Intolerância*, de D.W. Griffith

Intolerância (1916) é composto de quatro narrativas diferentes, a princípio apresentadas separadamente, depois, umas após as outras, em um ritmo cada vez mais rápido: trata-se da queda da Babilônia, da Paixão de Cristo na Palestina, da noite de São Bartolomeu na França, no século XVI, e de um episódio “moderno”, que se desenvolve na América contemporânea da realização do filme.

O filme é, portanto, estruturado de maneira original: por uma montagem paralela generalizada à sua construção de conjunto.

Essa montagem paralela é um tipo particular de construção sequencial que pertence a um código especificamente cinematográfico, o da montagem no sentido de organização sintagmática dos segmentos de filmes. Essa construção pode, decerto, intervir também na narrativa literária, teatral, mas ela é aqui especificamente cinematográfica, na medida em que necessita, para produzir um efeito visual e emocional tão particular e intenso, da mobilização do significante cinematográfico: uma sucessão dinâmica de imagens em movimento. A montagem paralela é uma das figuras de montagem possíveis, opõe-se a outros tipos de organização sequencial: a montagem alternada, que instaura uma relação de simultaneidade entre as séries; a montagem simplesmente linear, em que as sequências se encadeiam de acordo com uma progressão cronológica.

Em *La civilisation à travers les âges* (1908), Méliès contentava-se em justapor uma série de quadros de acordo com um eixo cronológico. A montagem alternada, figura de montagem precisamente “determinada” por Griffith em seus curtas-metragens da Biograph, intervém igualmente em *Intolerância*, mas dentro dos episódios,

principalmente na última parte da narrativa moderna, quando da perseguição entre o automóvel e o trem; perseguição da qual depende a vida de um inocente, a vida do herói injustamente condenado à força.

A linguagem cinematográfica, sistema relacional abstrato, constituído pelo conjunto da produção cinematográfica anterior a *Intolerância*, oferece a Griffith, portanto, uma configuração significativa, a montagem paralela, que o sistema textual do filme vai utilizar, trabalhar, transformar. Ele vai estendê-lo à totalidade do filme, depois acelerá-lo, passando de um paralelismo entre grupos de seqüências (início do filme) a um paralelismo entre seqüências (centro do filme), para chegar finalmente a um paralelismo entre fragmentos de seqüência, entre planos em que a unidade seqüencial é totalmente pulverizada, passada pelo “moedor” da montagem (metáfora de Eisenstein). A aceleração final só é produzida por esse jogo do paralelismo sobre ele mesmo, movimento que transforma totalmente a configuração inicial dessa forma de montagem até destruí-la: o sistema fílmico é um trabalho do filme sobre a linguagem.

Essa montagem paralela generalizada é inseparável da temática própria ao filme, temática baseada nas configurações significantes extra-cinematográficas, aqui uma configuração ideológica que opõe radicalmente a “intolerância” — como seu título indica —, por meio da diversidade de suas manifestações históricas, à imagem alegórica da bondade e da tolerância encarnada por uma figura sempre parecida: a de uma mãe embalando seu filho. A dinâmica textual do filme é fundamentada em uma separação afirmada com nitidez no início de cada um dos episódios consagrados ao fanatismo, separação negada e depois transformada em fusão encarregada de materializar visualmente a identidade da intolerância além da diversidade de seus rostos contingentes.

Essa relação antagonica provoca um novo patamar no paralelismo, patamar que, dessa vez, é fundamentado não mais em uma relação de identidade, mas em uma relação de contradição.

A temática ideológica mobilizada em *Intolerância* deve ser relacionada com determinações exteriores ao filme. Integra-se ao fenómeno geral concretizado pela ideologia reconciliadora que caracteri-

za a sociedade americana depois da Guerra de Secessão; mas esta informa uma figura especificamente cinematográfica (que, por sua vez, lhe dá forma, materializa-a): a montagem paralela.

O sistema fílmico é, conseqüentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extra-cinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros.

A noção de texto em semiótica literária

“Texto” é igualmente utilizado nas análises fílmicas como referência a uma concepção diferente, senão contraditória, em relação à de Louis Hjelmslev. Essa outra concepção permanece bastante implícita a maior parte do tempo. Em virtude da frequência do emprego, pareceu-nos indispensável elucidar essa digressão.

Como definiremos um pouco mais adiante, esse sentido particular do termo “texto” está ligado às intervenções teóricas de Julia Kristeva, do conjunto da revista *Tel Quel* e da corrente crítica que esta suscitou no início dos anos 70.

Essa estratégia teórica pretendia promover paralelamente um novo tipo de leitura e de produção literária. Partindo de uma releitura de Lautréamont, Mallarmé, Artaud e na esteira dos trabalhos críticos de Georges Bataille e de Maurice Blanchot, tratava-se de provocar um clima favorável ao acolhimento das produções “textuais” (de teoria e de ficção, na medida em que era próprio dessa corrente negar essa clivagem) dos autores membros da revista ou sustentados por ela: Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean Thibaut, Pierre Guyotat.

Se lembramos aqui esse episódio da crônica literária parisiense, é porque ele influenciou certas revistas de cinema, muito permeáveis à novidade teórica, como os *Cahiers du cinéma* de 1970 a 1973, e até provocou o nascimento de uma nova revista: *Cinéthique*. Como no campo literário, essa teoria pontificava o apoio a certos filmes de “ruptura” (*Méditerranée*, de Jean Daniel Pollet, 1963, por exemplo); desempenhou até um certo papel na concepção de novos filmes: os filmes “experimentais” do “grupo Dziga Vertov”, em torno de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, *La fin des Pyrénées*, de J.P. Lajournade (1971) etc.

Não é fácil expor de maneira sintética tal noção, pois ela só é compreendida por uma “disseminação” do sentido. Sem dúvida, Roland Barthes foi bem-sucedido no *tour de force* de apresentar uma versão muito clara, sem traí-la, em dois artigos aos quais nos referiremos, na medida em que marcaram com força algumas análises textuais do filme: “De l’oeuvre au texte” na *Revue d’esthétique* 3, 1971, e “Théorie du texte”, na *Encyclopaedia Universalis*, volume 15.

Raymond Bellour, num artigo de reflexão metodológica sobre a análise de filmes, “O texto impossível de se encontrar”, expôs, da maneira mais clara, a origem dessa outra acepção. Relaciona o conceito de texto com a oposição formulada por Roland Barthes entre “obra” e “texto”.

Nessa concepção, a obra é definida como um fragmento de substância, um objeto que cabe na mão (Roland Barthes pensa na obra literária), sua superfície é “fenomenal”. É um objeto finito, computável, que pode ocupar um espaço físico. Se a obra pode caber na mão, o “texto” cabe na linguagem, é um campo metodológico, uma produção, uma travessia.

Assim, não é possível enumerar textos; pode-se apenas dizer que nesta ou naquela obra, *há* texto. A obra pode ser definida em termos heterogêneos à linguagem; é possível falar de sua materialidade física, das determinações sócio-históricas que levaram à sua produção material; o texto, ao contrário, permanece homogêneo à linguagem. É somente linguagem e não pode existir através de outra linguagem. Só pode ser testado em um trabalho, em uma produção.

Vê-se, então, que essa outra concepção do texto é amplamente homológica ao que Christian Metz chama de “sistema do texto” e que a obra, objeto concreto a partir do qual o texto se elabora, corresponde precisamente ao “texto” de Metz, pois este era desenvolvimento atestado, discurso manifesto.

Essa homologia é particularmente manifesta quando Christian Metz define o “sistema do texto” como deslocamento, sublinhando a relação antagônica que se estabelece entre instância de código e instância textual: “Cada filme edifica-se na destruição de seus códigos (...), sendo próprio do sistema fílmico rejeitar ativa-

mente como irrelevante cada um de seus códigos, no próprio movimento em que afirma sua própria lógica e porque a afirma — afirmação que, forçosamente, passa pela negação do que não é ela e, portanto, dos códigos. Em cada filme, os códigos estão ao mesmo tempo presentes e ausentes: presentes porque o sistema se constrói sobre eles, ausentes porque o sistema só é assim na medida em que é outra coisa que não a mensagem de um código, porque só começa a existir quando esses códigos começam a não mais existir na forma de códigos, porque ele é esse próprio movimento de rejeição, de destruição-construção. A esse respeito, algumas noções adiantadas por Julia Kristeva em outro campo são aplicáveis ao filme” (*Langage et cinéma*, p. 77).

Vamos tratar, então, de prestar muita atenção ao uso desse termo, às duas acepções que ele inclui. Duas noções são praticamente sinônimas, “sistema textual” e “texto”, no sentido atribuído por Kristeva e por Barthes. Essa figura conceitual provém do fato de que um dos membros do par, “obra”, praticamente não intervém em *Langage et cinéma*.

Em Christian Metz, a noção de texto fílmico é válida para todos os filmes; jamais é restritiva ou seletiva, o que não é o caso na segunda acepção que estamos tentando delimitar.

“Texto” no sentido semiótico é, portanto, uma noção estratégica com uma função polêmica e programática. Ela pretende privilegiar algumas obras, aquelas em que se encontra “o” texto, e promover uma nova prática da escrita. Opõe-se à obra clássica e à concepção antiga do texto que dela decorre, na qual este último é a garantia da coisa escrita à qual assegura a estabilidade e a permanência da inscrição. Esse texto (no sentido antigo) fecha a obra, acorrenta-a ao literal, prende-a a seu significado; está ligado a uma metafísica da verdade, pois é ele que autentifica o escrito, sua “literalidade”, sua origem, seu sentido, isto é, sua “verdade”.

Trata-se de substituir um texto antigo por um novo, produto de uma prática significante. Enquanto a teoria clássica enfatizava principalmente o “tecido” acabado do texto — etimologicamente, *texto* é o tecido, a textura (“sendo o texto um ‘véu’ atrás do qual era preciso ir buscar a verdade, a mensagem real, em suma, o sentido”) —, a teoria

moderna do texto “desvia-se do texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, nos entrelaçamentos dos códigos, das fórmulas, dos significantes, dentro do qual o sujeito se desloca e se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse sozinha em sua teia” (Roland Barthes).

Esses “entrelaçamentos dos códigos”, de que fala Barthes, são irresistivelmente evocados por algumas análises textuais de filme, principalmente as de Raymond Bellour e M.C. Ropars. Como Bellour explica em seu estudo de um segmento de *Intriga internacional*, de Alfred Hitchcock (1959), é impossível, de uma certa maneira, reunir em um único feixe a multiplicidade desses fios de teia de aranha, pois o sistema fílmico é fundamentado na “progressão reiterativa das séries, na regulação diferencial das alternâncias, na semelhança e na diversidade de rupturas”. Um resumo de análise textual só ofereceria, então, o “esqueleto descarnado de uma estrutura que, para não ser nula, jamais será o todo múltiplo que se edifica nela, em torno dela, através dela, a partir dela, além dela”.

Essa nova teoria do texto se refere apenas à obra literária, pois basta haver um desdobramento significativo para que haja texto. Barthes afirma que todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, musical, fílmica etc. Já não considera as obras como simples mensagens, ou mesmo enunciados, como produtos acabados, mas como “produções perpétuas, enunciações pelas quais o sujeito continua a se debater”; esse sujeito é sem dúvida o autor, mas também o leitor. A teoria do texto traz a promoção de uma nova prática, a *leitura*, “aquela em que o leitor não é nada menos do que *aquela que quer escrever* empenhando-se em uma prática erótica da linguagem” (Roland Barthes).

Uma das principais conseqüências dessa concepção é a postulação da equivalência entre escrita e leitura, o próprio comentário se torna um texto. O sujeito da análise já não é exterior à linguagem que descreve, ele também está na linguagem. Já não existe discurso “sobre” a obra, mas produção de um outro texto, de estatuto equivalente, “que entra na proliferação indiferenciada do intertexto”.

Sem abordar a discussão dos fundamentos teóricos dessas teses radicais, vamos sublinhar as dificuldades particulares que elas encontram no terreno cinematográfico.

A produção textual só pode inscrever-se na linguagem, e a permutação dos pólos entre leitor e “produtor” é facilitada, em literatura, pela semelhança de material da expressão entre a linguagem objeto e a linguagem crítica.

Essa homogeneidade desaparece com o filme, pois este opõe a especificidade de seu significante visual e sonoro à da escrita do comentário. Daí os obstáculos que as análises textuais do filme devem contornar, obstáculos que Raymond Bellour designa afirmando que, num certo sentido, o texto do filme é um texto “não encontrável”, porque incitável. Para o filme, não é apenas o texto que é incitável, mas a própria obra.

Contudo, Bellour inverte dialeticamente essa aporia postulando que a movimentação textual é inversamente proporcional à fixidez da obra.

Bellour compara a textualidade musical à do filme. Em música, a partitura é fixa, enquanto a obra se mexe porque muda a execução. Essa movimentação aumenta, em um sentido, a textualidade da obra musical, posto que o texto — Barthes diz e torna a dizer sem parar — é a própria movimentação. “Porém, por uma espécie de paradoxo, essa movimentação é irreduzível à linguagem que gostaria de se apoderar dela, para fazê-la surgir redobrada. Nisso, o texto musical é menos textual do que o texto pictórico e o texto literário, principalmente, cuja movimentação é, de certo modo, inversamente proporcional à fixidez da obra. A possibilidade de ater-se literalmente ao texto é, de fato, sua condição de possibilidade. (...)”

O filme apresenta a particularidade, notável para um espetáculo, de ser uma obra fixa. (...) A execução, no filme, anula-se do mesmo modo, em proveito da imutabilidade da obra. Como vimos, essa imutabilidade é uma condição paradoxal da conversão da obra em texto, na medida em que favorece, mesmo que seja apenas pelo impulso que constitui, a possibilidade de um percurso de linguagem que desenreda e volta a enredar as múltiplas operações pelas quais a obra se faz texto. Esse movimento, porém, que

aproxima o filme do quadro e do livro, é ao mesmo tempo amplamente contraditório: o texto do filme escapa continuamente à linguagem que o constitui. (...)

A análise fílmica não deixa de imitar, de evocar, de descrever; ela só pode, com uma espécie de desespero de princípio, tentar uma concorrência desenfreada com o objeto que procura compreender. Acaba, de tanto procurar apreendê-lo e voltar a apreendê-lo, por ser o próprio local de uma renúncia perpétua. A análise do filme não cessa de preencher um filme que não cessa de fugir: ela é, por excelência, o tonel das Danaides" ("Le texte introuvable", em *L'analyse du film*).

Originalidade e alcance teórico da análise textual

Como observamos no início do capítulo 4, análises de filme de caráter inusitado proliferaram na década de 70. É difícil qualificar todas como "semiológicas", posto que os graus de proximidade com essa disciplina são diferentes.

Como caracterizar, então, a novidade dessas análises? Em que diferem dos estudos aprofundados de filmes anteriores, que, embora raros, nem por isso deixavam de existir?

Características essenciais da análise textual — É possível formular a hipótese de duas características principais:

- a precisão e a ênfase na "forma", nos elementos significantes;
- uma interrogação constante sobre a metodologia empregada, uma auto-reflexão teórica em todas as fases da análise.

A preocupação do "detalhe preciso" — Mesmo quando as análises de filme de antes de 1970 eram ricas, aprofundadas, sutis, era raro ver o autor referir-se a este ou àquele detalhe da direção, a este ou àquele enquadramento ou a este ou àquele *raccord* entre dois planos.

Decerto, às vezes, essas referências existiam nas análises de André Bazin. A profundidade de campo no plano do copo e da porta, quando da tentativa de suicídio de Susan em *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1940), e a panorâmica no pátio interior do edifício de *Le crime de Monsieur Lange*, de Jean Renoir (1935) tornaram-se

exemplos canônicos. Porém, o exemplo em Bazin era sempre integrado em uma demonstração mais geral, consagrada ao realismo cinematográfico. Da mesma maneira, S.M. Eisenstein pontuava sistematicamente seus desenvolvimentos teóricos com comentários de planos extremamente precisos. É justamente esse aspecto que permite considerar ambos como precursores da análise textual.

Daí o número restrito de análises estilísticas ou formais e, inversamente, a abundância de estudos temáticos nas análises aprofundadas. Citemos, a título de exemplo, os estudos de Michel Delahaye consagrados a Marcel Pagnol e a Jacques Demy e os de Jean Douchet consagrados a Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli e Kenji Mizoguchi.

As análises de Michel Delahaye e Jean Douchet, muito diferentes em sua própria estratégia, empenham-se em delimitar as redes temáticas dominantes na obra de um cineasta. Resultado da célebre "política dos autores" dos *Cahiers du cinéma* dos anos 50 e 60, representam com certeza a inspiração mais fecunda dessa conduta crítica.

A análise textual restringe consideravelmente essas ambições para substituí-las por outras. Abandona a obra inteira de um cineasta para só dedicar-se ao fragmento de um filme particular, cultiva deliberadamente uma certa "miopia" na leitura ao rés da imagem.

Essa atenção para com as estruturas formais do filme, das quais assinalamos muitos precursores desde os anos 20, foi reatualizada com força, antes das análises textuais propriamente ditas, pelos trabalhos de Noël Burch, publicados em 1967 nos *Cahiers du cinéma*, depois reunidos em *Praxis du cinéma*.

Desde sua primeira análise consagrada ao espaço fílmico em *Nana*, de Jean Renoir (1926), Noël Burch manifesta, ao mesmo tempo, uma ambição teórica e uma grande acuidade na observação concreta das figuras estilísticas do filme, que vamos voltar a encontrar nas melhores análises posteriores.

Mas o rigor de Burch depara-se com o obstáculo da memorização dos planos e das seqüências; é também com esse obstáculo que as primeiras análises textuais se depararão, antes de contorná-lo pela "parada sobre a imagem".

Marcando um retorno à primazia do significante, a análise textual manifesta sua preocupação de não partir de imediato para a leitura interpretativa. Muitas vezes, ela pára no momento do “sentido” e, por aí, corre o risco da paráfrase e da descrição puramente formal. Sua aposta repousa na articulação sempre problemática entre hipóteses interpretativas e comentário minucioso dos elementos detectáveis no filme.

O privilégio da metodologia — Enquanto o estudo clássico, quando não se baseava no empirismo e na intuição do autor, não se arriscava praticamente nunca à explicitação de suas referências teóricas, a análise textual caracteriza-se, ao contrário, por uma interrogação tão constante quanto frenética sobre os fundamentos de suas opções metodológicas. A cada instante, tenta desalojar evidências falsas, passa pelo crivo da reflexão epistemológica o menor de seus conceitos e recoloca sistematicamente em questão a pertinência de seus instrumentos de análise.

Essa interrogação da conduta caminha junto com uma consciência aguda do arbitrário de qualquer delimitação de *corpus*. Desse modo, por se pretenderem minuciosas, a maioria das análises textuais só aborda fragmentos, o que lhes faz encontrar o problema da segmentação.

A análise textual não é a aplicação concreta de uma teoria geral, por exemplo, o estudo semiológico da linguagem cinematográfica; ao contrário, existe um vaivém constante entre as duas condutas; a primeira é, tanto quanto a segunda, uma atividade de conhecimento. É “um momento necessário” do estudo semiológico, como indica com razão Dominique Chateau (“Le rôle de l’analyse textuelle dans la théorie”, em *Théorie du film*).

Finalmente, os sistemas textuais elaborados pela análise sempre são considerados virtuais e múltiplos. A análise textual caracteriza-se, portanto, igualmente pela fobia da redução, pela redução a um sistema único e por um “último significado”. Raymond Bellour usa uma metáfora geométrica para especificar essa relação entre realidade da obra e virtualidade do texto:

“A operação de análise circunscreve o que ela trata como o efeito de projeção de uma realidade, cujos efeitos só pode indicar como ponto de fuga, no sentido de que sempre fecha os efeitos de um volume que se desenvolve. Portanto, para a análise, trata-se sempre de ser *verdadeira*, no sentido de que desenvolve sua própria virtualidade como não-realizada no texto e de que, nessa qualidade, ela sempre justifica uma relação entre o espectador e o filme, mais do que uma redução ao que quer que seja” (Raymond Bellour, “A bâtons rompus”, em *Théorie du film*).

As dificuldades concretas da análise textual — Além dos problemas teóricos, a análise textual depara-se com obstáculos concretos nos pontos de partida e de chegada da própria operação de análise. Para constituir o filme em texto, é necessário, em primeiro lugar, introduzir-se na obra; esse gesto é muito menos simples de realizar do que em literatura.

Estudar um filme com um grau mínimo de precisão coloca sempre o problema da memorização, condição fundamental da percepção fílmica, cujo fluxo jamais depende do espectador em condições “normais” de projeção.

Duas estratégias complementares foram propostas para contornar essa dificuldade: a constituição de uma descrição detalhada e a parada na imagem.

As fases preliminares à análise — Uma análise fílmica supõe, portanto, duas condições: a constituição de um estado intermediário entre a própria obra e sua análise, e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme. Em “Le texte introuvable”, Raymond Bellour sublinhou esse paradoxo da análise fílmica que só pode se constituir na destruição da especificidade de seu objeto.

“... (A imagem em movimento) é propriamente incitável, pois o texto escrito não consegue restituir o que só o aparelho de projeção pode dar: um movimento, cuja ilusão garante a realidade. Por isso, as reproduções, mesmo de muitos fotogramas, sempre manifestam apenas uma espécie de impotência radical para assumir a textualidade do filme. Contudo, são essenciais. Representam de fato um equivalente, sempre organizado pelas necessidades da

leitura, do que são em uma mesa de montagem as paradas sobre a imagem, que têm a função perfeitamente contraditória de abrir a textualidade do filme justamente no instante em que interrompem seu desdobramento. Em certo sentido, é exatamente o que fazemos quando paramos em uma frase de um livro para lê-la, relê-la e refletir sobre ela. Mas não é o mesmo movimento que se pára. Suspende-se a continuidade, fragmenta-se o sentido; não se atenta do mesmo modo contra a especificidade material de um meio de expressão. (...)

A parada sobre a imagem e o fotograma que a reproduz são simulacros; evidentemente, deixam o filme fugir, mas paradoxalmente permitem-lhe fugir como texto" (Raymond Bellour, "Le texte introuvable", em *L'analyse du film*. Ed. Albatros).

Mas não é apenas o texto fílmico que é "impossível de encontrar". Como vimos acima, este é assim por definição, porque só tem existência na ordem da virtualidade, do sistema a construir infinitamente. Assim também é a própria obra, em vários níveis.

A obra fílmica é, em primeiro lugar, prosaicamente difícil de encontrar. É necessário que o filme seja programado em alguma sala e projetado com regularidade. Esse primeiro acesso à obra demonstra até que ponto o analista depende da instituição (a distribuição comercial de filmes de arte, a programação dos cineclubes e das cinematecas).

Não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo; e também poder manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre seqüências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro etc. Todas essas operações supõem um acesso direto à própria película e ao aparelho de projeção. Supõem igualmente uma aparelhagem específica que permita o vaivém, a câmera lenta, a parada na imagem, em suma, uma estratégia de assistir radicalmente diferente da projeção contínua (daí o recurso a moviolas, a mesas de montagem ou de análise).

Quanto ao acesso à película, é inútil sublinhar sua quase impossibilidade material e legal, em virtude do estatuto jurídico das cópias de filmes, propriedade dos que "têm os direitos" e dos

distribuidores que os detêm com exclusividade por um determinado período; esses direitos só são utilizados para fins de projeções comercial e não-comercial dos filmes (cineclubes), sendo ilegal o uso pessoal.

As dificuldades muitas vezes insuperáveis que acabamos de citar explicam bastante o atraso das análises sistemáticas de filmes em proveito de abordagens exclusivamente críticas.

É provável que a "revolução tecnológica" representada pela utilização doméstica do videocassete traga uma modificação completa dos meios de acesso aos filmes, então reproduzidos em vídeo e analisados na tela de televisão.

Essas condições materiais reunidas só deslocam o problema em um grau. Por menos precisa que seja, a análise de um filme implica referências concretas ao objeto; essas mesmas referências implicam uma transcrição das informações visuais e sonoras trazidas pela projeção. Ora, a transcrição não é automática, é uma verdadeira transcodificação de um meio para outro, comprometendo exatamente por aí a subjetividade do "transcritor". Ademais, sempre há uma certa zona de percepções visuais e sonoras, a mais específica, que escapa à descrição e à transposição para a escrita. É o fenômeno que Roland Barthes sublinha em seu estudo intitulado "O terceiro sentido", quando escreve:

"O fílmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada. O fílmico começa somente onde terminam a linguagem e a metalinguagem articulada" (*Cahiers du cinéma* 222, julho de 1970)

Todavia, as descrições mais ou menos romanescas ou minuciosas de filmes existem desde a origem das publicações consagradas ao cinema. A tradição dos filmes contados remonta aos anos 10, grande época dos seriados e do cinema-folhetim para a imprensa diária; desde então, conheceu várias décadas de prosperidade. Hoje, é substituída pela publicação de decupagens de filmes, como encontramos, por exemplo, na revista *Avant-Scène Cinéma*, desde 1961. Nem todas essas decupagens apresentam o mesmo grau de rigor, mas são incontestavelmente mais precisas do que as narrativas publicadas anteriormente a partir de roteiros de filmes.

Alcance do método em situação didática — Se a obra fílmica está ausente quando se lê uma análise textual, em compensação está presente em situação didática. Também está presente na prática do cineclube, mas na forma de lembrança imediata, que só é possível verificar projetando novamente a seqüência evocada. A prática didática prolonga e sistematiza essa conduta; baseia-se na análise concreta das unidades de significação discerníveis quando da percepção do filme, que submete a seu ritmo decompondo-a em cada fase.

Generalizando a multiplicidade dos percursos de leitura, seu objetivo é esclarecer o funcionamento significativo do filme e dar um aspecto concreto às figuras da linguagem cinematográfica. Em certa medida, nada é mais abstrato do que a *noção* de *raccord* no eixo; nada é mais concreto e perceptível do que a identificação na projeção de uma de suas ocorrências.

Ademais, a prática didática é, em parte, oral; repousa na verbalização e no intercâmbio dialogado. Evita, com isso, a fixidez da interpretação escrita e seu risco de redução; pelo contrário, está em perfeitas condições de restituir o dinamismo do funcionamento textual, a circulação das redes de sentido, sem paralisá-los.

Dificuldades do nivelamento, problemas da citação — Se o uso do oral revela-se particularmente produtivo na prática da análise fílmica, o progresso desta última necessita, apesar de tudo, do recurso ao escrito. As aquisições da pesquisa nesse campo devem ser expostas, a despeito das particularidades do objeto-filme, segundo os métodos comprovados em outros campos.

As abordagens críticas dos cinéfilos do pós-guerra, período da grande expansão dos cineclubes, talvez tenham sido de uma riqueza particular. Foram necessários os textos de André Bazin para trazer-nos esse testemunho, mostrando que não se “ossificara” apenas nos manuais de vulgarização.

Portanto, a análise textual supõe — é uma evidência — a publicação de textos. Ora, esses textos são particularmente delicados de escrever, porque condicionam a leitura e o grau de atenção do leitor e, conseqüentemente, o interesse da análise.

Em virtude das dificuldades da transcrição do filme que acabamos de evocar, a análise textual encontra-se obrigada, a cada momento, a mobilizar uma quantidade de referências que torna sua conduta consideravelmente mais pesada. Inversamente, a simples alusão aumenta a opacidade da demonstração. No artigo já citado, Raymond Bellour enuncia constatações idênticas:

“É por isso que as análises fílmicas, a partir do momento em que são um pouco precisas e enquanto permanecem — pelos motivos que evoquei — estranhamente parciais, são sempre muito longas em proporção ao que recobrem, mesmo que a análise, como se sabe, seja sempre interminável. É por isso que elas são tão difíceis, mais exatamente, tão ingratas de ler, repetitivas, complicadas, não direi inutilmente, mas necessariamente, como preço a pagar por sua estranha perversão.

Por isso, elas sempre parecem um tanto fictícias: jogam com um objeto ausente e sem jamais poder, pois se trata de tornar esse objeto presente, proporcionar-se os meios da ficção, ao mesmo tempo que devem tomá-los emprestado.”

Conseqüentemente, a estratégia de escrita de uma análise fílmica deve esforçar-se por realizar um difícil equilíbrio entre o comentário crítico propriamente dito e os equivalentes de citações fílmicas sempre decepcionantes: fragmentos de decupagem, reproduções de fotogramas etc.

Para fazer isso, ela deve utilizar com a maior habilidade possível todos os recursos da diagramação e da disposição complementar do texto e da ilustração fotográfica.

Vamos citar, entre os melhores êxitos desse casamento entre análise textual e citações do corpo fílmico ausente, os estudos de Thierry Kuntzel consagrados a Zaroff, *O caçador de vidas* (“The most dangerous game”, 1932, em *Communications* 23 e *Ça Cinéma*, 7/8) e os dois volumes de análises de filmes dirigidos por Raymond Bellour, *Le cinéma américain* (Flammarion, 1980).

Esses estudos apelam para uma iconografia abundante, que estrutura, com as descrições seqüenciais, a organização geral do texto.

A publicação pela Cinémathèque Universitaire da continuidade fotogramática de *Outubro*, de Eisenstein (1927), que reproduz as 3.225 fotos do filme, ou seja, uma por plano, oferece um comple-

mento indispensável à análise do filme publicada pelas edições Albatros (*Octobre, écriture et idéologie*, 1976; e *La révolution figurée*, 1979).

Todas essas condutas tentam circunscrever a própria materialidade do objeto fílmico. Existe, todavia, uma maneira radical de superar a heterogeneidade da linguagem crítica e da linguagem objeto de análise (o filme). Consiste na utilização do próprio filme como suporte de análise do cinema: o cinema didático não tem qualquer dificuldade em citar extratos de outros filmes, basta-lhe reproduzi-los, como faz uma análise crítica que cita um texto literário.

O desenvolvimento da análise de filmes vai provocar, sem qualquer dúvida, um renascimento da produção de filmes didáticos, cujo objeto será o cinema ou algum filme em particular.

Esse cinema, aliás, tem seus clássicos; citemos, por exemplo, *Naissance du cinématographe*, de Roger Leenhardt (1946) e *Ecrire en images*, de Jean Mitry (1957). E terá muitos outros.

Sugestões de leituras

A linguagem cinematográfica

Uma noção antiga

Três antologias de textos clássicos:

LAPIERRE, MARCEL. "Rétrospective par les textes de l'art muet que devint parlant", in *Anthologie du cinéma*. Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

L'HERBIER, MARCEL. *Intelligence du cinématographe*. Paris, Corrêa, 1946.

L'HERMINIER, PIERRE. *L'art du cinéma*. Paris, Seghers, 1960.

Essas antologias contêm muitos fragmentos dos escritos e declarações dos cineastas do cinema mudo e do início do cinema falado, assim como dos primeiros teóricos (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein etc.).

Os primeiros teóricos:

BALÁZS, BÉLA. *L'esprit du cinéma*. Paris, Payot, 1977.

_____. *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*. Paris, Payot, 1979.

TYNIANOV, YURI. "Des fondements du cinéma" e EICHENBAUM, BORIS. "Problèmes de la ciné-stylistique", em *Cahiers du cinéma*: "Russie années vingt" 220-221, maio-junho de 1970.

EICHENBAUM, BORIS. "Littérature et cinéma", em *Ça/Cinéma* 4, maio de 1974.

REVUZ, CHRISTINE. "La théorie du cinéma chez les formalistes russes", em *Ça/Cinéma* 3, janeiro de 1974.

As gramáticas do cinema:

BERTHOMIEU, ANDRÉ. *Essai de grammaire cinématographique*. Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

BATAILLE, Dr. R. *Grammaire cinégraphique*. A. Taffin Lefort, 1947.

ODIN, ROGER. "Modèle grammatical, modèle linguistique et études du langage cinématographique", em *Cahiers du XX^e siècle* 9: "Cinéma et Littérature". Paris, Klincksieck, 1978.

A concepção clássica da linguagem

MARTIN, MARCEL. *Le langage cinématographique*. Paris, Cerf, 1955. Nova edição remanejada em 1962, reeditada em 1977 nos EFR.

Uma linguagem sem signos:

MITRY, JEAN. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo 1: Les structures; tomo 2: Les formes. Paris, Universitaires, 1963, reeditado por Jean-Pierre Delarge, 1979.

_____. "D'un langage sans signes", em *Revue d'esthétique* 2-3, Paris, 1967, SPDG.

O cinema, língua ou linguagem?

Linguagem cinematográfica e língua:

METZ, CHRISTIAN. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck. Tomo 1, 1968 e tomo 2, 1972, várias reedições; principalmente, o capítulo II do volume 1, "Problèmes de sémiologie au cinéma", pp. 37-146.

A inteligibilidade do filme

METZ, CHRISTIAN. *Essais* 2, capítulo III, "L'avant et l'après de l'analogie", pp. 139-192.

ECO, UMBERTO. *La structure absente*. Paris, Mercure de France, 1972. Seção B, "Vers une sémiotique des codes visuels".

METZ, CHRISTIAN. *Essais sémiotiques*. Paris, Klincksieck, 1977. Capítulo IV, "Le perçu et le nommé", pp. 129-161.

A heterogeneidade da linguagem cinematográfica

Os materiais da expressão

HJELMSLEV, LOUIS. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Ed. de Minuit, 1968.

A noção de código em semiologia:

METZ, CHRISTIAN. *Langage et cinéma*. Paris, Larousse, 1971. Reedição Paris, Albatros, 1977.

BARTHES, ROLAND. "Éléments de sémiologie", em *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Ed. du Seuil, 1953 e 1970.

_____. "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", em *Sémiotique narrative et textuelle*, col. "Larousse université". Larousse, 1973.

Os códigos específicos e não-específicos no cinema:

METZ, CHRISTIAN. *Langage et cinéma*, op. cit., principalmente capítulo X: "Spécifique/non-spécifique: Relativité d'un partage maintenu".

VERNET, MARC. "Codes non spécifiques", em *Lectures du film*. Paris, Albatros, 1976, pp. 46-50.

A análise textual do filme

A noção de texto fílmico em *Langage et cinéma*:

METZ, CHRISTIAN. *Langage et cinéma*, op. cit., capítulos I, V, VI e VII.

ODIN, ROGER. "Dix années d'analyses textuelles de films", bibliografia analítica. *Linguistique et sémiologie* 3, Lyon, 1977.

O sistema textual de *Intolerância*, de Griffith:

BAUDRY, PIERRE. "Les aventures de l'Idée, sur *Intolérance*", 1 e 2, em *Cahiers du cinéma* 240-241, 1972.

A noção de texto em semiótica literária:

BARTHES, ROLAND. "De l'oeuvre au texte", *Revue d'Esthétique* 3, 1971; "Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, volume 15; S/Z. Paris, Le Seuil, 1970.

KRISTEVA, JULIA. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Ed. du Seuil, 1969.

BELLOUR, RAYMOND. "Le texte introuvable", em *Ça/cinéma* 7/8, 1975; retomado em *L'analyse du film*. Paris, Albatros, 1979.

Originalidade e alcance da análise textual:

BELLOUR, RAYMOND. *L'analyse du film*, op. cit. Paris, Albatros; "A bâtons rompus", em *Théorie du film*. Obra coletiva, 1980.

DOUCHET, JEAN. "Alfred Hitchcock", em *Cahiers de L'Herne Cinéma* 1, 1967.

DELAHAYE, MICHEL. "Jacques Demy ou les racines du rêve", *Cahiers du cinéma* 189, abril de 1967 e "La saga Pagnol", *Cahiers du cinéma* 213, junho de 1969.

5

O FILME E SEU ESPECTADOR

O espectador de cinema

Há várias maneiras de considerar o espectador de cinema.

É possível interessar-se por ele como público, o público do cinema ou o público de certos filmes — isto é, uma "população" (no sentido sociológico do termo), que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema. Esse público (essa população) é analisável em termos estatísticos, econômicos, sociológicos. Essa abordagem do espectador de cinema é, antes, para dizer a verdade, uma abordagem dos espectadores do cinema, e quase não falaremos nisso aqui, pois depende globalmente de uma conduta e de uma finalidade teóricas que não estão totalmente em seu lugar na perspectiva "estética" dessa obra. É claro que não duvidamos de que haja interação entre evolução do público de cinema e evolução estética geral dos filmes; mas é antes a "exterioridade" do ponto de vista do sociólogo ou do economista na relação

do espectador com o filme (de cada espectador com cada filme) que nos conduziu a excluí-la de nosso campo atual de reflexão.

Basicamente, neste capítulo, ocupar-nos-emos da relação do espectador com o filme como experiência individual, psicológica, estética, em suma, *subjetiva*: interessamo-nos pelo sujeito-espectador e não pelo espectador estatístico. Trata-se aí de questão muito debatida nesses últimos anos sob o ângulo psicanalítico, que vamos abordar daqui a algumas páginas. No momento, temos de expor rapidamente as diversas abordagens e problemas que historicamente se tem associado ao espectador de filme.

As condições da ilusão representativa

O século XIX, ao mesmo tempo em que terminava, inventava o cinema e assistia ao surgimento de uma nova disciplina: a psicologia experimental (cujo primeiro laboratório foi fundado em 1879 por Wilhelm Wundt). Essa disciplina adquiriu, em cem anos, uma extensão considerável, mas é possível dizer que o surgimento do cinema mudo e, depois, sua evolução em direção a uma forma de arte autônoma cada vez mais elaborada — isto é, o período dos anos 10 e 20 — coincidem com o desenvolvimento de importantes teorias da percepção, principalmente da percepção visual. Em particular com relação à mais célebre dessas teorias, a *Gestalttheorie*, deve-se situar dois pesquisadores que, um em 1916 e o outro bem no início dos anos 30, exploraram o fenômeno da ilusão representativa no cinema e as condições psicológicas pressupostas por essa ilusão no espectador; estamos falando de Hugo Münsterberg e de Rudolf Arnheim.

Hugo Münsterberg foi provavelmente o primeiro teórico do cinema — embora, por formação, fosse filósofo e psicólogo (aluno de Wundt) e o essencial de sua obra seja consagrado a livros de psicologia “aplicada”. Em seu livro, um pouco extenso, mas extremamente denso, interessou-se de imediato pela recepção do filme pelo espectador e, mais precisamente, pelas relações entre a natureza dos meios filmicos e a estrutura dos filmes, por um lado, e, por outro, pelas grandes “categorias” do espírito humano (consideradas em uma

perspectiva filosófica muito marcada pelo idealismo alemão, principalmente por Emmanuel Kant).

Um de seus grandes méritos foi ter demonstrado que o fenômeno, essencial ao cinema, da produção de um movimento aparente, explicava-se por uma propriedade do cérebro (o “efeito-fi”) e de forma alguma pela dita “persistência retiniana”, estabelecendo assim as bases — muitas vezes esquecidas, a bem dizer — de qualquer teorização moderna desse efeito. Na esteira dessa explicação do efeito-movimento por uma propriedade do espírito humano, Hugo Münsterberg desenvolve uma concepção do cinema como um processo mental, como *arte do espírito*. Desse modo, o cinema é a arte:

- da atenção — É um registro *organizado* segundo os mesmos caminhos pelos quais o espírito dá sentido ao real (é assim que Münsterberg interpreta, por exemplo, o *close-up* ou a acentuação dos ângulos de tomada);
- da memória e da imaginação — Permitem justificar a compressão ou a diluição do tempo, a noção do ritmo, da possibilidade de *flashback*, da representação dos sonhos e, mais geralmente, da própria invenção da montagem;
- das emoções — Fase suprema da psicologia, que se traduz na própria narrativa, que Münsterberg considera como a unidade cinematográfica mais complexa, que pode ser analisada em termos de unidades mais simples e que corresponde ao grau de complexidade das emoções humanas.

Assim, da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade. A tese central de Münsterberg é formulada dessa maneira:

"O filme conta-nos a história humana superando as formas do mundo exterior — o espaço, o tempo e a causalidade; e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior — a atenção, a memória, a imaginação e a emoção."

exprimindo mais uma concepção do cinema do que uma psicologia do espectador, mas destinando ao último um lugar bem preciso: ele é aquele para quem o filme (pelo menos o filme "estético") funciona idealmente; do nível mais elementar, a reprodução do movimento, ao nível mais elaborado, o das emoções e da ficção, tudo é feito para reproduzir, representar, o funcionamento de seu espírito, e seu papel é, portanto, *atualizar* um filme ideal, abstrato, que só existe para ele e por ele.

Já Rudolf Arnheim é conhecido sobretudo como crítico de arte e psicólogo da percepção. De acordo com as lições da escola gestalista, à qual se vincula, Arnheim insiste no fato de que nossa visão absolutamente não se reduz a uma questão de estímulo da retina, é um fenômeno mental que implica todo um campo de percepções, de associações, de memorização: vemos, de certo modo, "mais" do que nossos próprios olhos nos mostram. Por exemplo, se os objetos aparentemente diminuem de tamanho se afastando, nosso espírito compensa essa diminuição, ou mais exatamente a *traduz* em termos de afastamento.

O problema central do cinema, para Rudolf Arnheim, está, portanto, ligado ao fenômeno da reprodução mecânica (fotográfica) do mundo: o filme pode reproduzir automaticamente sensações análogas às que afetam nossos órgãos dos sentidos (nossos olhos, no caso), mas faz isso sem o corretivo dos processos mentais: o filme tem a ver com o que é *materialmente visível* e não realmente com a esfera (humana) do *visual*.

Arnheim vincula-se à corrente gestalista ao assegurar que, na percepção do real, o espírito humano não apenas proporciona seu sentido ao real, mas até mesmo suas características físicas: a cor, a forma, o tamanho, o contraste, a luminosidade etc. dos objetos do mundo são, de certa forma, o produto de operações do espírito, a partir de nossas percepções. A visão é "uma atividade criadora do espírito humano".

A posição de Rudolf Arnheim, contudo, é um pouco mais moderada do que o "mentalismo" extremista de Hugo Münsterberg. Para ele, a percepção e a arte estão, ambas, fundamentadas nas capacidades organizadoras do espírito, mas Arnheim considera o mundo (causador das percepções) como suscetível de certas formas de organização. Mesmo se os sentidos e o cérebro humano modelam o mundo (principalmente em matéria artística), Arnheim considera que as estruturas que o cérebro impõe ao mundo são, definitivamente, um reflexo das mesmas que se encontram na natureza (grandes esquemas gerais, como a ascensão e a queda, domínio e submissão, harmonia e discórdia etc.).

Apesar da evolução da psicologia desde os anos 20, essas teorias (resumidas bem sumariamente) ainda hoje não estão "ultrapassadas". Até foram, em certa medida, retomadas e atualizadas nos trabalhos de Jean Mitry e nos primeiros textos de Christian Metz, por exemplo. Sua limitação, evidente, manifesta-se sobretudo na estreiteza das opções estéticas às quais dão lugar. Hugo Münsterberg, com seu escalonamento dos fenômenos psicológicos de que o filme deve tratar, privilegiava o filme de ficção, excluindo de seu campo de reflexão qualquer cinema documentário, educativo ou de propaganda. Mais nitidamente ainda, Rudolf Arnheim emite juízos de valor muito severos e até sectários e, sobretudo, seu sistema o leva a valorizar exclusivamente o cinema mudo, a rejeitar em bloco todo o cinema falado, considerado como uma degenerescência, o crescimento doente que acarreta, segundo a teoria da Gestalt, em todo o organismo, a diminuição das exigências exteriores. Como escolhas estéticas ou críticas, esses privilégios são certamente dignos de serem discutidos; em compensação, só podem enfraquecer a validade geral de uma teoria dos mecanismos psicológicos da ilusão — mecanismos que a chegada do cinema falado não acabou, embora tenha transformado em profundidade. Por isso, apesar de seu grande interesse intelectual, essas abordagens são, em geral, recebidas hoje em dia como adequadas principalmente ao período do cinema "artedas-imagens", e é certamente a propósito do cinema "experimental" que elas poderiam ser reatualizadas com mais facilidade.

A “modelagem” do espectador

Acabamos de ver os primeiros “psicólogos do filme” interessarem-se quase naturalmente por uma arte tão próxima, por várias de suas características próprias, das mesmas qualidades do espírito humano. A essa fase da exploração um pouco ingenuamente maravilhada de tal adequação, sucedeu-se depressa uma conduta mais pragmática, também mais utilitária, que seria possível esquematizar da seguinte maneira: como os mecanismos íntimos da representação fílmica “assemelham-se” aos dos fenômenos psicológicos essenciais, por que não considerar essa similaridade sob o ângulo inverso? Em outras palavras, como, a partir da representação fílmica, *induzir* emoções — como *influenciar* o espectador?

Já encontramos essa preocupação anteriormente, sobretudo em Eisenstein, no qual vimos que se trata de um traço importante de seu sistema teórico (cf. o capítulo sobre a montagem). Mais amplamente, é possível dizer que essa preocupação, mais ou menos implicitamente e mais ou menos conscientemente, apareceu muito cedo e esteve presente em todos os grandes cineastas.

Sem que isso jamais cedesse espaço à menor teorização, é possível estimar, por exemplo, que Griffith era extremamente sensível à influência que seus filmes exerciam. É claro que o final de *Nascimento de uma nação* (1915), com seu *last minute rescue* (“salvamento de última hora”), que ocupa uma parte enorme da narrativa, joga deliberadamente com a angústia provocada no espectador pela forma da montagem alternada, com a intenção confessa de forçar a simpatia pelos salvadores (a Ku-Klux-Klan).

Se o cineasta americano, porém, foi incontestavelmente o primeiro a jogar tão bem com a emotividade do espectador, foi na Europa que as lições teóricas de sua eficácia foram de fato aprendidas. Se Hollywood produziu um bom número de filmes decididamente propagandistas (além de *Nascimento de uma nação*, é possível evocar aqui todos os filmes realizados para justificar e apoiar ideologicamente a entrada dos Estados Unidos na guerra, em 1917), essa propaganda jamais foi de fato analisada como tal pelos americanos. Na Europa, a preocupação de *impressionar* o espectador adquiriu

formas muito diversas e não só por trocadilho é possível vincular a isso a escola às vezes chamada de “impressionista” (cineastas franceses da “primeira vanguarda”: Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L’Herbier) ou de “expressionismo” alemão.

É claro que seria possível encontrar, em determinados cineastas ou críticos franceses e alemães, uma consciência às vezes bem clara dos meios de ação psicológicos do cinema. Mas é entre os cineastas russos que a reflexão sobre esse tema adquiriu, nos anos 20, uma aparência mais sistemática. Duas circunstâncias, aliás fortemente vinculadas entre si, explicam esse desenvolvimento: em primeiro lugar, a própria instituição de um *cinema soviético* como meio de expressão, de comunicação e também *de educação e de propaganda*, cada vez mais estritamente controlado por organismos de Estado (é todo o sentido da famosa fórmula de Lenin: “De todas as artes, o cinema é a mais importante para nós”); em seguida, o fato de que as primeiras experimentações a propósito do material cinematográfico se referiam, com Lev Kulechov e seu ateliê, às possibilidades da montagem em matéria de imposição de um sentido às seqüências de imagens.

A célebre experiência que consiste em fazer com que um mesmo *close-up* inexpressivo de um ator fosse acompanhado por diversos planos (uma mesa bem guarnecida, um cadáver, uma mulher nua etc.) e em constatar que o plano do ator adquire, em função de sua vizinhança, valores diversos, diversas inflexões (é o que se chama “efeito Kulechov”); experiência muitas vezes interpretada exclusivamente no sentido de uma demonstração dos poderes lingüísticos, sintagmáticos, do cinema — foi também a primeira oportunidade de perceber a possibilidade de *dirigir*, por um trabalho adequado do material fílmico, as reações do espectador.

Em seus textos críticos e teóricos dos anos 20, Kulechov não considera, ou pelo menos não considera diretamente, as conseqüências de sua concepção da montagem sobre a relação do filme com o espectador; foi um de seus alunos, Vsevolod Pudovkin, o primeiro a abordar, e da maneira mais nítida, essas conseqüências.

Em um opúsculo redigido por ele, em 1926, sobre a técnica do cinema, Pudovkin escreve em particular:

“Existe em psicologia uma lei que diz que, se uma emoção dá origem a um certo movimento, a imitação desse movimento vai permitir evocar uma emoção correspondente. (...) Deve-se compreender que a montagem é, de fato, um meio de induzir deliberadamente os pensamentos e as associações do espectador. (...) Se a montagem for coordenada em função de uma série de acontecimentos escolhidos com precisão, ou de uma linha conceitual — seja agitada, seja calma — terá respectivamente um efeito excitante ou calmante no espectador.”

Essa concepção é ingênua: coloca de maneira simplista demais uma equivalência, até uma semelhança, entre acontecimentos fílmicos e emoções elementares, postulando, desse modo, pelo menos tendenciosamente, a possibilidade de *cálculos analíticos* das reações do espectador, da qual já vimos um outro aspecto, bastante comparável, com as lições um tanto rígidas tiradas pelo jovem Eisenstein da doutrina reflexológica (cf. o capítulo sobre a montagem, p. 85).

O importante, antes de mais nada, é a afirmação da própria idéia de *influência* exercida sobre o espectador pelo filme. Idéia geral, mas forte, retomada, sob formas que pouco variam, por todos os cineastas importantes dos anos 20 soviéticos.

Dois exemplos:

Dziga Vertov, 1925:

“As escolhas dos fatos fixados sobre película vai sugerir ao operário ou ao camponês o partido a tomar. (...) Os fatos reunidos pelos *kinoks*-observadores ou cinecorrespondentes operários (...) são organizados pelos cinemontadores a partir das diretivas do Partido. (...) Estamos introduzindo na consciência dos trabalhadores fatos (grandes ou pequenos) cuidadosamente selecionados, estabelecidos e organizados, tomados tanto da vida dos próprios trabalhadores quanto da de seus inimigos de classe.”

S.M. Eisenstein, 1925:

“O produto artístico (...) é, antes de mais nada, um trator que lavra o psiquismo do espectador de acordo com uma determinada orientação de classe. (...) Arrancar fragmentos do meio ambiente, segundo um cálculo consciente e voluntário, preconcebido para conquistar o espectador depois de ter desencadeado sobre ele esses fragmentos em um confronto apropriado...”

Naturalmente, por mais convincente que seja, essa idéia ainda permanece aquém de um cálculo real da ação exercida sobre o espectador, em outras palavras, de um domínio real e calculado da *forma fílmica*. As muitas tentativas nesse sentido do domínio giram mais ou menos em torno de um emprego dessa idéia que detectamos em Pudovkin e Eisenstein, de uma espécie de “catálogo” de estímulos elementares, de efeito previsível, com os quais o filme só teria de realizar a combinação judiciosa. É sobre essa base que se estabelecem, entre outras coisas, todas as “planilhas de montagem”, elaboradas nessa época por Eisenstein, Pudovkin e outros; é também sobre a mesma idéia que boa parte do ensinamento de Kulechov apóia-se em regras para o desempenho do autor, prescrevendo a este decompor cada gesto em uma série de gestos elementares, mais facilmente dominável, ou na forma de regras de direção, determinando que o cineasta, por exemplo, cuide de fazer coincidir ao máximo os movimentos no quadro com paralelos nas bordas do quadro, sendo essas direções reconhecidas como mais fáceis para o espectador perceber. Essas “regras”, às vezes apresentadas como receitas, são evidentemente bem mínimas e hoje em dia parecem bem discutíveis. Por isso, os melhores cineastas soviéticos não descansaram enquanto não as transformaram e melhoraram sua prática (senão, forçosamente, sua teoria) no sentido da eficácia da forma. Não é o caso aqui de analisar suas obras em detalhe, e lembraremos apenas todo o trabalho de Eisenstein em torno da noção de *organicidade* nos anos 30 e 40; e também a importância que, mais pragmaticamente, Pudovkin atribuiu ao longo de sua carreira ao trabalho sobre o tempo, o ritmo, a “tensão” — sempre no sentido de uma pressão emocional máxima sobre o espectador: ver as seqüências finais de *A mãe* (1926) e *Tempestade sobre a Ásia* (1929).

Essa etapa da reflexão sobre o espectador de cinema não foi concluída — em virtude, principalmente, do caráter mecânico das teorias psicológicas subjacentes, que levou a impasses patententes. Todavia, ela continua sendo importante, essencialmente por sua vontade de *racionalidade*, que quase só se igualará — e num terreno bem diferente — à conduta de inspiração psicanalítica, que mencionaremos um pouco adiante.

O fim dessa abordagem foi precipitado pelo surgimento do cinema falado, isto é, de uma forma de cinema na qual, pelo menos de início, o essencial do sentido — e, portanto, da possível influência — passava pela linguagem verbal, enquanto todos os esforços de reflexão se referiam exclusivamente à influência atribuível aos diversos *parâmetros da imagem*. Em seguida, a questão da influência do cinema e do “condicionamento” do espectador foi ocasionalmente levantada, novamente, de perspectivas muito diversas, mas a reflexão sobre essa influência passa antes, há muitas décadas, pelos caminhos da sociologia e/ou da teoria da ideologia e muito menos (e até não passa, absolutamente) por uma teoria do sujeito espectador como sede de reações afetivas aos estímulos fílmicos.

O espectador da filmologia

Depois da guerra, no contexto do Institut de Filmologie, a partir de 1947, ocorre novamente o interesse pelo espectador de cinema. Os anos 30 e o recente conflito mundial acabavam de revelar, pela prática, o poder de impacto emocional das imagens cinematográficas, em particular na prática do cinema de propaganda. Como observava então Marc Soriano, secretário de redação da revista do Institut: “Antes da filmologia, limitávamo-nos a constatar essa verdade elementar, ou seja, que a projeção de um filme impressiona o público. Quanto a dizer por que e como, era uma outra questão. A filmologia nascente voltou então a esse ‘por que’ e a esse ‘como’.”

Criada em 1947 por Gilbert Cohen-Séat, que publicara no ano anterior, pela PUF, seu *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, o Institut de Filmologie esforça-se por reunir, sob a presidência prestigiosa de Mario Roques, professor no Collège de France, universitários e homens de cinema, diretores, roteiristas e críticos.

O instituto publica, a partir do verão de 1947 a *Revue Internationale de Filmologie*, cujos 20 números reúnem, até o final dos anos 50, textos fundamentais que lançam as bases da teoria do cinema posterior. A semiologia nascente retoma, aliás, um problema central em filmologia, precisamente o da impressão de realidade. O ensaio de Edgar Morin, que vamos abordar adiante, *Le cinéma ou*

l'homme imaginaire (Ed. de Minuit, 1956) foi publicado na fronteira dessas duas escolas. Desde o primeiro número da *Revue de Filmologie*, vários textos abordam a questão do espectador, por exemplo: “De quelques problèmes psychophysiologiques que pose le cinéma”, de Henri Wallon, e “Cinéma et identification”, de Jean Deprun, que remete explicitamente à teoria freudiana da identificação.

Essa questão será fundamentalmente tratada na coletânea dirigida por Etienne Souriau, *L'univers filmique* (Flammarion, 1953), cujo capítulo II, escrito por Jean-Jacques Riniéri, intitula-se “L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance”, texto amplamente comentado no primeiro artigo de Christian Metz consagrado ao mesmo assunto.

Os estudos filmológicos interessam-se, em primeiro lugar, pelas condições psicofisiológicas da percepção das imagens de filme. Aplicam os métodos da psicologia experimental e multiplicam os textos que permitem observar as reações de um espectador em determinadas condições. O estudo do doutor R.C. Oldfield sobre “La perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar” (*Revue Internationale de Filmologie* 3-4, outubro de 1948) propõe esclarecer os problemas psicológicos da percepção das imagens fílmicas, que ele classifica na cadeia das imagens artificiais, confrontando-as com a evolução da tecnologia do radar. Ele questiona a noção de “semelhança fiel”, supõe a existência de uma escala de semelhança e lembra que a imagem de filme é um objeto puramente físico, composto de uma certa distribuição espacial de intensidades luminosas sobre a superfície de uma tela. Oldfield coloca os limites da fidelidade fotográfica da imagem através da textura de seus pontos e da alteração das relações de contraste e de direção. Estabelece com clareza que a imagem da tela é o resultado de um processo psíquico que pode ser submetido a uma medida e a um tratamento quantitativo e que existem critérios objetivos precisos da fidelidade.

Essas observações o levam a concluir que a percepção visual não é um simples registro passivo de uma excitação externa, mas que consiste em uma atividade do sujeito que percebe. Essa atividade compreende processos reguladores cujo objetivo é manter uma percepção equilibrada. Esses mecanismos de constância realizam, por

exemplo, a manutenção da grandeza aparente da tela e das figuras dessa tela, apesar da distância a que se encontra do espectador.

Um segundo aspecto da pesquisa filmológica, que se refere à percepção dos filmes, é caracterizada pelo estudo das percepções diferenciais segundo as categorias de público. Muitos estudos abordam desse modo a percepção das crianças, dos povos "primitivos", dos adolescentes desadaptados, para citar alguns exemplos característicos que irão marcar o ensaio de Edgar Morin. Esses estudos recorrem muitas vezes à eletroencefalografia e analisam os traçados obtidos de acordo com as seqüências do material fílmico projetado:

Sob esse aspecto, seria possível remeter por exemplo a:

— Henri Gastaut, "Efeitos psicológicos, somáticos e eletroencefalográficos do estímulo luminoso intermitente rítmico".

— Ellen Siersted, "Reação das crianças pequenas ao cinema" (*Revue Internationale de Filmologie* 7-8).

— Gilbert Cohen-Séat, H. Gastaut e J. Bert, "Modificação do E.E.G. durante a projeção cinematográfica".

— Gilbert Cohen-Séat e J. Faure, "Repercussão do 'fato fílmico' sobre os ritmos bioelétricos do cérebro".

— G. Heuyer, S. Lebovici *et al.*, "Notas sobre a eletroencefalografia durante a projeção cinematográfica em crianças desadaptadas". (*Revue Internationale de Filmologie* 16, janeiro-março de 1954, "Estudos experimentais da atividade nervosa durante a projeção do filme".)

Essa vertente do estudo filmológico do espectador leva-nos à abordagem da "semiologia" médica. A perspectiva do filósofo Etienne Souriau dentro do Institut de Filmologie é bem mais próxima das perspectivas da estética do filme e do espectador tal como se desenvolveram desde então.

Em seu estudo clássico sobre "a estrutura do universo fílmico e o vocabulário da filmologia", Etienne Souriau esforça-se por definir os diversos níveis que, segundo ele, intervêm na estrutura do universo fílmico. Entre esses níveis, ele distingue aquele que se refere aos "fatos espectatoriais". O plano espectatorial é, para Etienne Souriau, aquele em que se realiza, em ato mental específico, a inteligência do universo fílmico (a "diegese"), segundo os dados "da tela". Designa como fato "espectatorial" qualquer fato *subjetivo* que

coloca em jogo a personalidade psíquica do espectador. Por exemplo, a percepção do tempo, no nível filmofônico, que diz respeito à própria projeção, é objetiva e cronometrável, enquanto é subjetiva no plano espectatorial. É o que está em questão quando o espectador estima que "isso está se arrastando" ou "isso está indo depressa demais". É possível que existam fenômenos de "desligamento" entre os dois níveis. Se, por exemplo, os dados da tela passam por fenômenos de aceleração rápidos, é possível que alguns espectadores não sigam o ritmo da aceleração e "desliguem"; nesse caso, cessam de "realizar" o que está acontecendo e têm apenas uma impressão de desordem e confusão.

Tal disjunção também é observável no caso da utilização de certas trucagens cujo grau arbitrário pode entravar a credibilidade: assim, o momento da desaceleração musical, que marca a parada do tempo em *Os visitantes da noite*, de Marcel Carné (1943).

Etienne Souriau também afirma que os fatos espectatoriais prolongam-se bem além da duração da projeção: integram principalmente a impressão do espectador quando sai do filme e todos os fatos que se referem à influência profunda exercida em seguida pelo filme, seja pela lembrança, seja por uma espécie de impregnação produtora de modelos de comportamento. O mesmo ocorre para o estado de expectativa criado pelo cartaz do filme, que constitui, por exemplo, um fato espectatorial pré-filmofônico (*Revue Internationale de Filmologia* 7-8).

O espectador de cinema, "homem imaginário"

Edgar Morin publica, em 1956, seu ensaio *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Ed. de Minuit), então qualificado de antropologia sociológica. No prefácio a uma edição recente desse mesmo ensaio, o autor estima que "esse livro é um aerólito" (prefácio datado de dezembro de 1977). De fato, a importância e a originalidade desse ensaio de antropologia foram gravemente subestimadas nas duas décadas posteriores. Da mesma maneira, porque profundamente inovador, não é possível situá-lo em nenhuma das classificações em curso quando de sua publicação, "pois não falava nem da arte nem da indústria cinematográfica e não se referia a qualquer categoria de leitores pré-determinada".

Algumas páginas do ensaio de Edgar Morin foram publicadas no nº 20-24 da *Revue Internationale de Filmologie*, em 1955. Isso mostra a filiação direta entre os textos de inspiração filmológica e o ensaio de Morin; este, aliás, é alimentado por referências à teoria clássica do cinema (Jean Epstein, R. Canudo, Béla Balázs) e baseia-se sistematicamente nos trabalhos filmológicos de Michotte Van den Berk e de Gilbert Cohen-Séat. Todavia, a perspectiva antropológica é nova, pois se tratava, para o autor, tanto de considerar o cinema à luz da antropologia quanto de considerar a última à luz do cinema, postulando que a realidade imaginária do cinema revela com particular acuidade certos fenômenos antropológicos:

“Todo o real percebido passa pela forma imagem. Depois, renasce em lembrança, isto é, imagem de imagem. Ora, o cinema, como qualquer representação (pintura, desenho), é uma imagem de imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor do que a foto, é uma imagem animada, isto é, viva. Como representação de uma representação viva, o cinema convida-nos a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário” (Edgar Morin, prefácio, 1977).

Edgar Morin parte da transformação, a seus olhos surpreendente, do cinematógrafo — invenção com finalidade científica — em cinema — máquina de produzir imaginário. Estuda as teses dos inventores e confronta-as com as declarações dos primeiros cineastas e críticos, que desenvolvem a frase de Apollinaire, que considera “o cinema como um criador de vida surreal”. Edgar Morin assume, então, para si, a observação de Etienne Souriau: “Existe no universo fílmico uma espécie de maravilhoso atmosférico quase congenital.” Mas esclarece, em seguida, a condição imaginária da percepção fílmica, abordando-a a partir da relação entre a imagem e o “duplo”.

Retomando as teses sartrianas sobre a imagem como “presença-ausência” do objeto, em que a imagem é definida como uma presença vivida e uma ausência real, refere-se então à percepção do mundo pela mentalidade arcaica e pela mentalidade infantil, cuja característica comum é de, a princípio, não estarem conscientes da ausência do objeto e de acreditarem na realidade de seus sonhos tanto quanto na de suas vigílias.

O espectador de cinema encontra-se em posição idêntica, ao proporcionar “alma” às coisas que vê na tela. O *close-up* anima o objeto, e a “gota de leite de *A linha geral*, de S.M. Eisenstein (1926-29), encontra-se assim dotada de uma potência de recusa e de adesão, de uma vida soberana”.

A percepção fílmica apresenta todos os aspectos da percepção mágica, segundo Edgar Morin. Essa percepção é comum ao primitivo, à criança e ao neurótico. É baseada em um sistema comum determinado “pela crença no duplo, nas metamorfoses e na ubiqüidade, na fluidez universal, na analogia recíproca do microcosmo e do macrocosmo, no antro-po-cosmomorfismo” (p. 82). Ora, todos esses traços correspondem exatamente às características constitutivas do universo do cinema.

Se, para Edgar Morin, as relações entre as estruturas da magia e do cinema só foram sentidas, antes dele, intuitivamente, em compensação, o parentesco entre o universo do filme e o do sonho foi captado com frequência. O filme reencontra, portanto, “a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, aumentada, aproximada, deformada, obsedante, do mundo secreto para onde nos retiramos, tanto na vigília como no sono, dessa vida maior que a vida onde dormem os crimes e os heroísmos que jamais realizamos, onde se afogam nossas decepções e germinam nossos desejos mais loucos” (J. Poisson).

O autor analisa, nos capítulos seguintes, os mecanismos comuns aos sonhos e ao filme, abordando a projeção-identificação, durante a qual, em vez de se projetar no mundo, o sujeito absorve o mundo em si mesmo. Aprofunda o estudo da participação cinematográfica, constatando que a impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação. Vincula a última à ausência ou à atrofia da participação motriz prática ou ativa e estipula que essa passividade do espectador o coloca em situação regressiva, infantilizado sob o efeito de uma neurose artificial. Disso tira a conclusão de que as técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação.

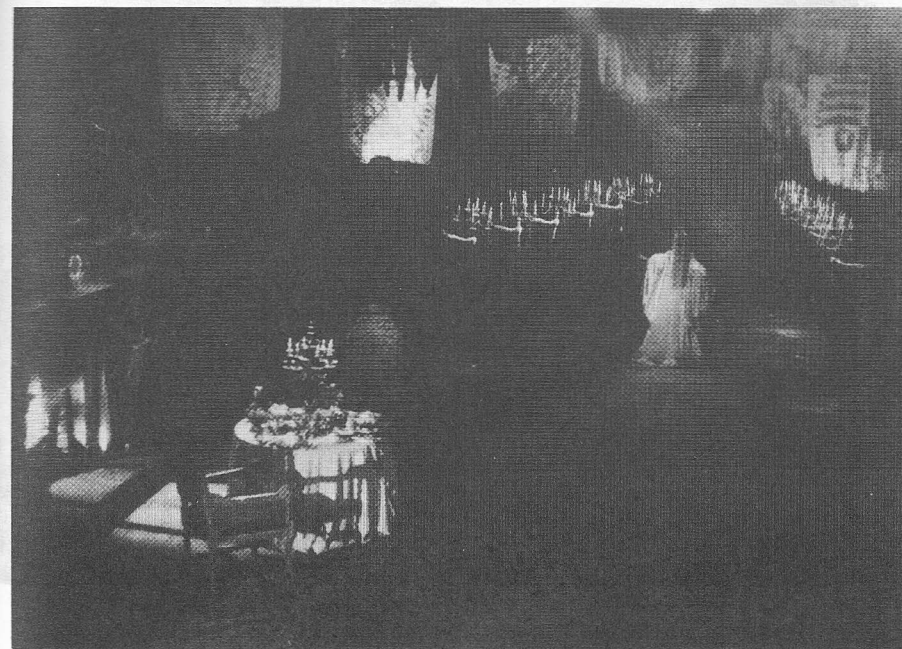
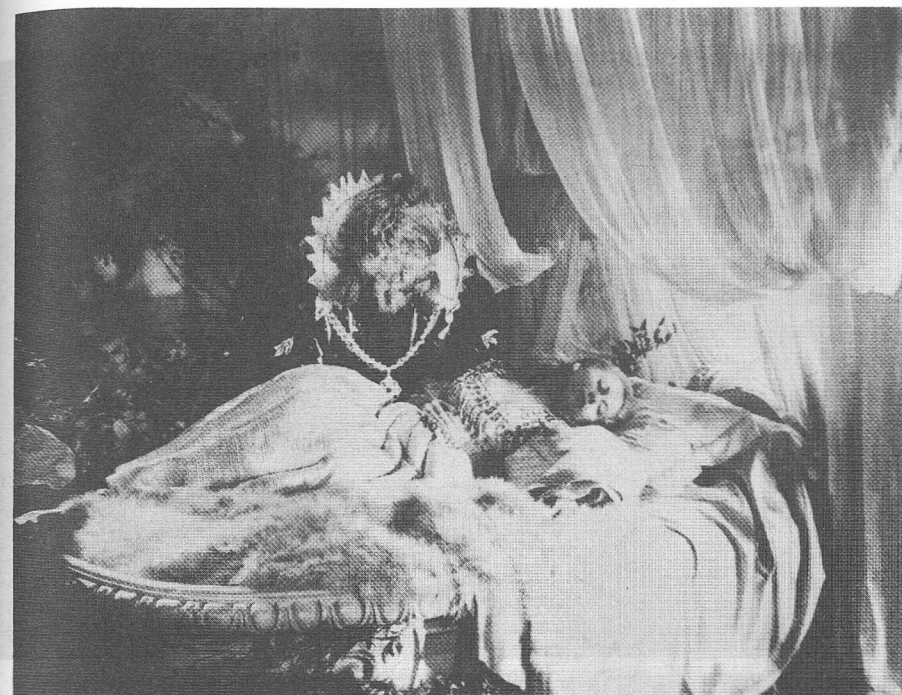
Prolongando sua reflexão, Edgar Morin toma o cuidado de distinguir a identificação com um personagem da tela — fenômeno mais banal e mais observado do que um aspecto dos fenômenos de projeção-identificação — das “projeções-identificações polimorfas”, que superam o contexto dos personagens e concorrem para mergulhar o espectador tanto no meio quanto na ação do filme. Essa característica polimorfa da identificação esclarece uma constatação sociológica primordial, embora muitas vezes esquecida: a diversidade dos filmes e o ecletismo do gosto num mesmo público — “Assim, a identificação com o semelhante, como a identificação com o estranho, são ambas provocadas pelo filme, e é este segundo aspecto que não combina, nitidamente, com as participações da vida real” (p. 110).

No parágrafo “Técnica da satisfação afetiva” — capítulo IV, “A alma do cinema” -, Edgar Morin procede ao resumo de sua hipótese de pesquisa, que apresenta da seguinte maneira:

“Foi desenvolvendo a magia latente da imagem que o cinematógrafo se encheu de participações até se metamorfosear em cinema. O ponto de partida foi o desdobramento fotográfico, animado e projetado na tela, a partir do qual se iniciou, de imediato, um processo genético de excitação em cadeia. O encanto da imagem e a imagem do mundo ao alcance da mão determinaram um espetáculo; o espetáculo provocou a formação de novas estruturas dentro do filme: o cinema é o produto desse processo. O cinematógrafo suscitava a participação. O cinema a provoca, e as projeções-identificações desabrocham, exaltam-se no antro-po-cosmomorfismo. (...) Deve-se, sobretudo, considerar esses fenômenos mágicos como os hieróglifos de uma linguagem afetiva” (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, p. 118).

Os desenvolvimentos posteriores aprofundam as reflexões filmológicas sobre a impressão de realidade e o problema da objetividade cinematográfica, constatando que a câmera imita as condutas de nossa percepção visual: “A câmera encontrou empiricamente uma mobilidade que é a da visão psicológica” (R. Zazzo). Eles

(ao lado) **O maravilhoso em Jean Cocteau**
A bela e a fera, de Jean Cocteau (1946)





Orfeu, de Jean Cocteau (1950)

confrontam também o que o autor denomina “o complexo de sonho e de realidade”, pois o universo do filme mistura os atributos do sonho à precisão do real, oferecendo ao espectador uma materialidade exterior a ele, nem que seja apenas pela impressão deixada na película.

Não podemos deixar de nos impressionar, hoje, pela pertinência e pela atualidade das teses de Edgar Morin, que prefiguram, ao mesmo tempo, os trabalhos de semio-psicanálise do filme, como as desenvolvidas por Christian Metz em *O significante imaginário* (1977), mas também as abordagens mais recentes de um autor como Jean-Louis Schéfer em *O homem comum do cinema* (1980), que evocaremos adiante (ver p. 283, “Espectador de cinema e sujeito psicanalítico: A aposta”).

Uma nova abordagem do espectador de cinema

Essa questão do espectador que, como acabamos de ver, já estava no centro dos debates da escola filmológica dos anos 50 (em uma perspectiva mais psicológica do que psicanalítica) sofreu, no decorrer dos anos 70, após o desenvolvimento da semiologia, um súbito “impulso” que parece ter se desacelerado bastante hoje em dia.

Quando a semiologia começou a constituir-se como teoria-piloto no campo do cinema, consagrou-se essencialmente, a partir do modelo da lingüística, à análise imanente da linguagem cinematográfica e de seus códigos, que excluía, com todo o rigor metodológico, a consideração do sujeito espectador. Foi a época, para dar um exemplo histórico, da “grande sintagmática” de Christian Metz.

Mais tarde, na esteira dos trabalhos de Roland Barthes, o interesse da semiologia deslocou-se nitidamente do estudo dos códigos para o dos textos (ver capítulo precedente). Nessa mudança de perspectiva, redescobria-se a presença “em vazio”, no próprio texto, de um lugar do leitor, nem que fosse, num primeiro momento, apenas um leitor como o que articula os códigos, efetua seu trabalho. Inaugurada pela publicação de *S/Z*, de Roland Barthes, essa etapa assistiu à multiplicação das análises textuais de filme,

na qual começavam a desenhar-se, em filigrana, o lugar e o trabalho do espectador de cinema.

Essa evolução da pesquisa teórica não poderia deixar de desembocar em trabalhos que tratavam mais específica e frontalmente da questão do espectador de cinema, de um ponto de vista meta-psicológico, como os de Jean-Louis Baudry ou de Christian Metz.

Nessa mesma vertente da abordagem de uma teoria do espectador, a pesquisa dispõe de muitos ângulos de ataque. Citemos quatro principais, entre os que são atestados nos trabalhos teóricos de que falaremos.

1. *Qual o desejo do espectador de cinema?* Qual é a natureza desse desejo, que nos leva a nos fechar durante duas horas em uma sala escura, onde numa tela se agitam sombras fugidias e que se movem? O que vamos buscar ali? O que se troca pelo preço da entrada? A resposta deve ser certamente procurada do lado de um estado de abandono, de solidão, de carência: o espectador de cinema é sempre mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, socialmente regulada, no tempo de uma projeção.

2. *Qual sujeito-espectador é induzido pelo dispositivo cinematográfico:* a sala escura, a suspensão da motricidade, o investimento excessivo das funções visuais e auditivas?

Não há dúvida de que o sujeito espectador tal como é tomado pelo dispositivo cinematográfico reencontra algumas circunstâncias e condições nas quais foi vivida, no imaginário, a cena primitiva: o mesmo sentimento de exclusão diante dessa cena recortada pela tela do cinema, como pelo contorno da fechadura; o mesmo sentimento de identificação com os personagens que se agitam nessa cena de onde ele é excluído; a mesma pulsão de *voyeur*; a mesma impotência motora; mesma predominância da visão e da audição.

3. *Qual o regime meta-psicológico do sujeito-espectador durante a projeção do filme?* Como situá-lo em relação aos estados vizinhos do sonho, da imaginação, da alucinação, da hipnose?

4. *Qual o lugar do espectador no desenrolar do filme propriamente dito?* Como o filme constitui seu espectador, na dinâmica de seu

progresso? Durante a projeção e depois, na lembrança, é possível falar de um trabalho do filme, para o espectador, no sentido em que Freud pôde falar de um trabalho do sonho?

Esse progresso teórico, relativamente recente e breve em relação à história de conjunto da teoria do cinema, foi alcançado por crises sucessivas em certa desordem, de maneira totalmente desigual e não coordenada quanto à exploração dessas direções principais — algumas das quais, no ardor do debate, foram mais valorizadas, enquanto outras, por razões puramente conjunturais, eram deixadas praticamente intocadas.

Portanto, à exposição um tanto cansativa e necessariamente “brilhante” dessas diferentes pesquisas teóricas, difíceis de avaliar pela ausência de recuo crítico, preferiu-se uma exploração mais sistemática (e mais inédita) do que se convencionou chamar de “identificação” no espectador de cinema — depois de um desvio, que nos pareceu indispensável, pela descrição desse conceito da psicanálise. Acharmos mais proveitoso, com efeito, articular de maneira coerente *uma* das abordagens possíveis da questão, desdobrando ao máximo as implicações teóricas, do que se desgastar descrevendo todas as abordagens embrionárias e mais ou menos anárquicas dessa questão do futuro da teoria do cinema: a questão do espectador.

Espectador de cinema e identificação com o filme

O papel da identificação na formação imaginária do eu, segundo a teoria psicanalítica

Uma série de analogias permitiu que a teoria do cinema aproximasse o espectador do sujeito da psicanálise, por meio de um certo número de posturas e mecanismos psíquicos. Todavia, em primeiro lugar, convém determinar o que a teoria psicanalítica entende por identificação, na medida em que os conceitos saídos dessa disciplina deram lugar a um uso particularmente “selvagem” no campo da teoria e da crítica do cinema e geraram, por aí mesmo, muitas confusões.

Na teoria psicanalítica, o conceito de identificação ocupa um lugar central, e isso desde a elaboração, por Sigmund Freud, da segunda teoria do aparelho psíquico (dita Segunda Tópica), em 1923, na qual ele situa o id, o ego e o superego. De fato, longe de ser um mecanismo psicológico entre outros, a *identificação* é, ao mesmo tempo, o mecanismo de base da constituição imaginária do eu (função fundadora) e o núcleo, o protótipo, de um certo número de instâncias e de processos psicológicos posteriores pelos quais o eu, uma vez constituído, vai continuar a diferenciar-se (função matricial).

A identificação primária — O sentido dessa expressão “identificação primária” variou consideravelmente no vocabulário da teoria psicanalítica, tanto no tempo quanto de um autor para outro. Vamos entendê-la aqui no sentido de Freud, como “identificação direta e imediata que se situa anteriormente a qualquer busca do objeto”.

Para Sigmund Freud, nos primeiríssimos tempos de sua existência, na fase que precede o complexo de Édipo, o sujeito humano estaria em um estado relativamente indiferenciado, onde o objeto e o sujeito, o eu e o outro ainda não conseguiriam estar situados como independentes.

A identificação primária, marcada pelo processo da incorporação oral, seria “a forma mais originária do laço afetivo com um objeto”, e essa primeira relação com o objeto, no caso, a mãe, seria caracterizada por uma certa confusão, uma certa indiferenciação entre o eu e o outro.

Durante essa fase oral primitiva da evolução do sujeito, caracterizada pelo processo de incorporação, não se conseguiria distinguir a busca de objeto (que coloca o objeto como um outro autônomo e desejável) e a identificação com o objeto.

Essa identificação com o objeto é inseparável da experiência chamada de “fase do espelho”.

“A fase do espelho” — Durante essa *fase do espelho*, instaura-se a possibilidade de uma *relação dual* entre sujeito e objeto, entre o eu e o outro. Jacques Lacan, que elaborou a teoria dessa fase do espelho,

situa-a entre os 6 e os 18 meses. Nesse momento de sua evolução, a criancinha ainda está em um estado de relativa impotência motora, ainda coordena muito mal seus movimentos, e é *pelo olhar*, descobrindo no espelho sua própria imagem e a imagem do semelhante (a da mãe que o carrega, por exemplo), que vai constituir imaginariamente sua unidade corporal: vai identificar a si mesmo como unidade, percebendo o semelhante como um outro.

Esse momento em que a criança percebe sua própria imagem em um espelho é fundamental na formação do eu: Jacques Lacan insiste no fato de que esse primeiro esboço do eu, essa primeira identificação do sujeito, constituiu-se com base *na identificação com uma imagem*, em uma relação dual imediata, própria ao *imaginário*, essa entrada no imaginário precede o acesso ao *simbólico*.

A criança começa a constituir seu eu identificando-se com a imagem do semelhante, do outro, como forma de unidade corporal. A experiência do espelho, fundadora de uma forma primordial do eu, é a de uma identificação onde o eu começa a esboçar-se, de início, como formação imaginária. Essa identificação com a imagem do semelhante, através do modo do imaginário, constitui a matriz de todas as identificações posteriores, ditas secundárias, pelas quais a personalidade do sujeito vai estruturar-se e diferenciar-se depois.

Para Jacques Lacan, essa fase do espelho corresponde ao advento do *narcisismo primário*, acabando com o fantasma do *corpo fragmentado* que a precedia, o narcisismo sendo, assim, inicialmente vinculado à identificação. O narcisismo seria, em primeiro lugar, essa captação amorosa do sujeito por essa primeira imagem no espelho, em que a criança constitui sua unidade corporal a partir do modelo da imagem do outro: a fase do espelho seria, portanto, o protótipo de qualquer identificação narcísica com o objeto. Essa identificação narcísica com o objeto nos conduz ao centro do problema do espectador de cinema.

Foi Jean-Louis Baudry quem sublinhou com precisão uma analogia dupla entre a situação da “criança no espelho” e a do espectador de cinema.

Primeira analogia: entre o espelho e a tela. Temos diante de nós, em ambos os casos, uma superfície emoldurada, limitada, circunscrita. Essa propriedade do espelho (e da tela) é provavelmente o que lhe permite fundamentalmente isolar um objeto do mundo e, ao mesmo tempo, constituir-lo em objeto total.

Sabe-se quanto o quadro, no cinema, resiste a ser percebido em sua função de recorte, e como o objeto mais parcial, o corpo mais fragmentado, aí adquire de imediato a função, na visão do espectador, de objeto total, de objeto retotalizado pela força centrípeta do quadro. Assim acontece com a maioria dos *close-ups* no cinema clássico. Parece que poucos cineastas tiveram o projeto, ideologicamente perturbador para o espectador, de trabalhar o quadro em sua função de recorte. No cinema moderno, citemos Jean-Marie Straub, cujos filmes testemunham em cada plano essa concepção diferente do quadro.

Para Christian Metz, se a tela equivale, de certo modo, ao espelho primordial, existe entre eles uma diferença fundamental, a que uma imagem da tela, ao contrário do espelho, jamais reflete o próprio corpo do espectador. O que não deixa de ter ressonância com a definição de Roland Barthes da imagem: "A imagem é aquilo de que estou excluído... não estou na cena: a imagem não tem enigma."

Segunda analogia: entre o estado de impotência motora da criança e a postura do espectador implicada pelo dispositivo cinematográfico. Jacques Lacan enfatiza uma condição dupla, vinculada à prematuração biológica da criança humana, que determina a *constituição imaginária do eu* quando da fase do espelho: a imaturidade motora da criança, sua descoordenação, que a conduziram a antecipar imaginariamente sua unidade corporal, e, ao contrário, a maturação precoce de sua organização visual.

Inibição da motricidade e papel preponderante da função visual: encontramos aí duas características específicas da postura do espectador de cinema.

Tudo ocorre, portanto, como se o dispositivo colocado pela instituição cinematográfica (a tela que nos remete à imagem de outros corpos, a posição sentada e imóvel, o investimento exagerado da atividade visual centrada na tela em virtude da escuridão am-

biente) imitasse ou reproduzisse parcialmente as condições que presidiram, na primeira infância, a constituição imaginária do eu quando da fase do espelho.

O fascínio dos cineastas pelos espelhos e reflexos de todos os tipos, desde que o cinema existe, foi muitas vezes destacado e até analisado. Alguns cineastas, como Joseph Losey em *O criado* (1963) e *Cerimônia secreta* (1969), chegaram a transformar em "especialidade" esses planos de espelho. Essa predileção do cinema pelos espelhos tem evidentemente outras determinações, mas não é proibido ver nelas, no ponto de chegada de todas as razões propriamente estéticas ou temáticas, a repercussão dessa analogia entre a tela e o espelho primordial.

O segundo plano de identificação, o da identificação secundária, refere-se amplamente ao complexo de Édipo.

As identificações secundárias e a fase do Édipo — Conhecemos o lugar fundador do complexo de Édipo na teoria psicanalítica e o papel central que Freud proporciona a essa crise, à sua posição e à sua solução na estruturação da personalidade. Da mesma forma, para Jacques Lacan, o Édipo assinala uma transformação radical do ser humano, a passagem da relação dual própria do imaginário (que caracterizava a fase do espelho) para o registro do simbólico, passagem que vai lhe permitir se constituir em sujeito, instaurando-o em sua singularidade.

Essa crise, situada por Freud entre os 3 e os 5 anos de idade, encontra sua solução precisamente no caminho das *identificações secundárias* que vão suceder e substituir as relações com o pai e com a mãe na estrutura triangular do Édipo e receber sua marca.

Devemos, portanto, voltar rapidamente à descrição dada por Freud do complexo de Édipo, apesar da, ou antes devido à, vulgarização um tanto simplificadora que circula a respeito dessa noção freudiana.

Para resumir, a crise edipiana caracteriza-se por um conjunto de investimentos nos pais, por um conjunto de desejos: amor e desejo sexual pela figura do progenitor de sexo oposto; ódio ciumento e

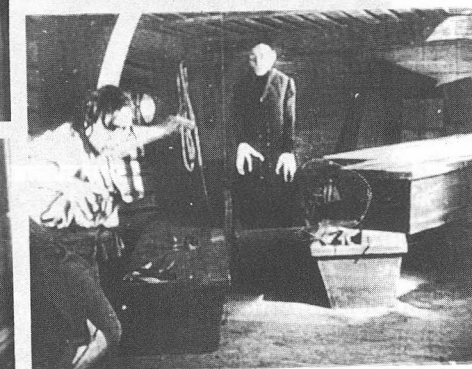
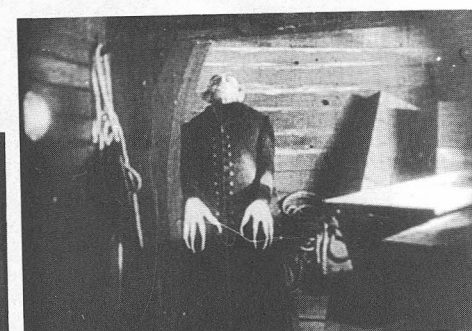
desejo de morte pela figura do progenitor do mesmo sexo, percebida como rival e como instância proibidora.

Se permanecermos nessa forma simples, dita "positiva" do complexo de Édipo, já conseguimos detectar uma ambivalência fundamental. O menininho, por exemplo, que começou a dirigir a sua mãe seus desejos libidinais, experimenta um sentimento hostil pelo pai; mas, ao mesmo tempo, justamente pelo fato dessa *carência* na satisfação desse desejo do qual a mãe é o objeto proibido, ele vai se identificar com o pai, com aquele que é percebido como o agressor, como o rival na situação triangular edipiana, o que se opõe ao desejo. O menininho encontra-se, então, em posição de desejar sua mãe, portanto, de odiar seu pai, de usufruir imaginariamente, por identificação, de suas prerrogativas sexuais sobre a mãe. Da mesma maneira que, excluído da cena primitiva, vivida por ele como uma agressão, a criancinha regride em uma identificação com o agressor, no caso, o pai.

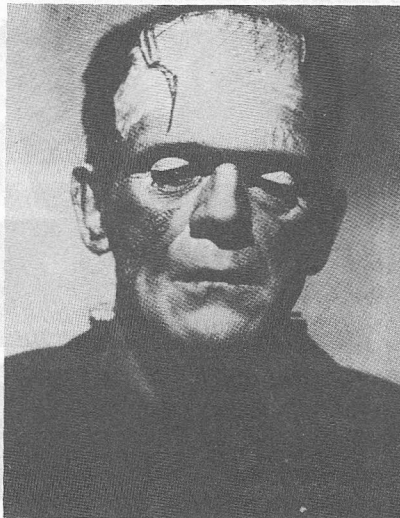
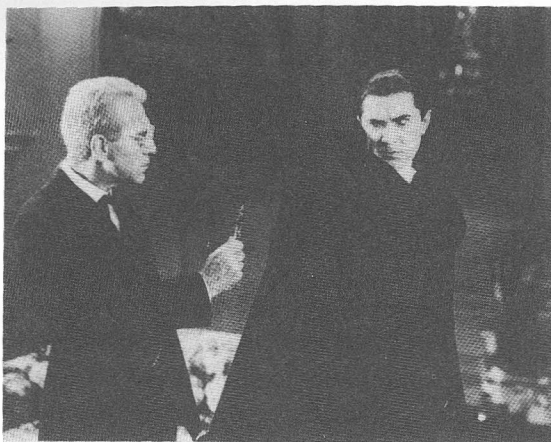
No cinema, onde as cenas de agressão, físicas ou psicológicas, são freqüentes, trata-se aí de um recurso dramático de base, que predispõe a uma forte identificação, e o espectador vai muitas vezes se encontrar na posição ambivalente de se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor e com o agredido, com o carrasco e com a vítima. Ambivalência cujo caráter ambíguo é inerente ao prazer do espectador nesse tipo de seqüência, quaisquer que sejam as intenções conscientes do diretor e que está na base do fascínio exercido pelo cinema de terror e de suspense; cf. o sucesso de filmes como *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1961), ou, mais recentemente, *Alien*, o oitavo passageiro, de Ridley Scott (1979).

Ademais, Freud sempre insistiu, contra qualquer simplificação do complexo de Édipo, na *ambivalência* fundamental dos investimentos nos pais quando da crise edipiana, ambivalência vinculada à bissexualidade da criança: pelo jogo dos componentes homossexuais, o complexo de Édipo sempre se apresenta, ao mesmo tempo, em sua forma dita "negativa" — amor e desejo em relação ao progenitor do mesmo sexo, ciúme e ódio em relação ao do sexo oposto.

Freud diz: "A identificação é, aliás, ambivalente desde o início; pode ser orientada tanto para a expressão da ternura quanto para a



O terror no cinema mudo.
Nosferatu, de F.W. Murnau (1922)



O terror no cinema falado

1. *Drácula*, de Tod Browning (1931)
2. *Frankenstein*, de James Whale (1931)
3. *O vampiro da noite*, de Terence Fisher (1958)

do desejo de supressão... É fácil exprimir em uma fórmula essa diferença entre a identificação com o pai e o apego ao pai como a um objeto sexual: no primeiro caso, o pai é aquilo que se gostaria de SER; no segundo, o que se gostaria de TER."

As relações edipianas são sempre complexas e ambivalentes, e cada "modelo" do pai e da mãe pode aí servir, simultaneamente, segundo o SER ou o TER, como sujeito e objeto do desejo, no modo da identificação (do desejar sê-lo) ou do apego libidinal (do desejar tê-lo).

No filme clássico, pelo jogo combinado dos olhares e da decupagem, o personagem encontra-se preso em uma oscilação semelhante, ora sujeito do olhar (é ele que vê a cena, os outros), ora objeto sob o olhar de um outro (um outro personagem ou o espectador). Por esse jogo de olhares, mediado pela posição da câmera, a decupagem clássica da cena de cinema propõe ao espectador, de maneira completamente banal, inscrita no código, essa ambivalência estatutária do personagem com relação ao olhar, ao desejo do outro, do espectador. Esse processo foi claramente colocado em evidência por Raymond Bellour em suas análises de *Os pássaros*, de Hitchcock, de *À beira do abismo*, de Hawks, e por Nick Browne a respeito de *No tempo das diligências*, de Ford.

O final do período edipiano, a solução da crise, vai realizar-se mais ou menos bem, dependendo dos sujeitos, por meio da identificação. Os investimentos nos pais são abandonados enquanto tais e transformam-se em uma série de identificações ditas "secundárias", pelas quais vão se colocar as diferentes instâncias do *eu*, do *superego* e do *ideal do eu*. Para tomar o exemplo desenvolvido com maior frequência por Freud, o superego deriva diretamente da relação edipiana com o pai como instância proibidora, como obstáculo à realização dos desejos.

A identificação secundária e o eu — Essas identificações secundárias, com as quais o sujeito vai resolver, com maior ou menor sucesso, a crise edipiana, sucedem e substituem, portanto, os investimentos edipianos e vão constituir o eu, a personalidade do sujeito. Essas identificações são a matriz de todas as identificações futuras do sujeito pelas quais seu eu vai se diferenciar aos poucos.

É claro que as identificações secundárias, cujo protótipo continuam sendo as relações no triângulo edipiano (cuja complexidade se viu) estão destinadas, por essa própria origem edipiana, à ambivalência.

Nessa evolução, formadora do eu, pela entrada no imaginário que precede o acesso ao simbólico, a identificação é o princípio de base da constituição imaginária do eu. Deve-se a Jacques Lacan o fato de ter insistido nessa *função imaginária do eu*: o eu se define por uma identificação com a imagem do outro, "por um outro e para um outro". O eu não é o centro do sujeito, o lugar de uma síntese, mas é antes constituído, segundo a expressão de Lacan, por um "bricabrique de identificações", por um conjunto contingente, não coerente, muitas vezes conflitual, uma verdadeira colcha de retalhos de imagens heteróclitas. Longe de ser o local de uma síntese do conhecimento do sujeito por si mesmo, o eu se definiria mais por sua função de conhecimento errôneo: pelo jogo permanente da identificação, o eu está desde o início destinado ao imaginário, ao engodo. Constrói-se, por identificações sucessivas, como uma instância imaginária na qual o sujeito tende a alienar-se e que, no entanto, é a condição *sine qua non* da referência do sujeito por si mesmo, de sua entrada na linguagem, de seu acesso ao simbólico.

As experiências culturais vão evidentemente participar dessas identificações secundárias posteriores ao longo de toda a vida do sujeito. O romance, o teatro, o cinema, como experiências culturais de forte identificação (pela encenação do outro como figura do semelhante) vão desempenhar um papel privilegiado nessas identificações secundárias culturais.

O ideal do eu, por exemplo, vai continuar a construir-se e evoluir por identificação com modelos muito diversos e até parcialmente contraditórios, encontrados pelo sujeito tanto em sua experiência real quanto em sua vida cultural. O conjunto dessas identificações, de origem heterogênea, não forma um sistema de relações coerente, mas antes pareceria com uma justaposição de ideais diversos mais ou menos compatíveis entre si.

A identificação como regressão narcísica

Uma outra característica importante do espectador de cinema é que se trata de um sujeito em "estado de carência".

O caráter regressivo da identificação — "A identificação representa a forma mais primitiva do apego afetivo... Muitas vezes ocorre de a escolha de objeto libidinal ceder lugar à identificação..."

Toda vez que Freud é levado a descrever essa transformação da *escolha de objeto* (da ordem do ter) em *identificação ao objeto* (da ordem do ser), sublinha seu caráter regressivo: nessa passagem para a identificação, trata-se de fato, para um sujeito já constituído, de uma regressão a uma fase anterior da relação com o objeto, um estágio mais primitivo, mais indiferenciado que o apego libidinal ao objeto.

E essa regressão, na maioria das vezes, instaura-se em um *estado de carência*, quer se trate de uma reação à perda do objeto (no caso do luto, por exemplo), quer de um estado mais permanente de solidão, isto é, de uma carência referente ao outro:

"Quando se perdeu o objeto", diz Freud, "ou quando se é obrigado a renunciar a ele, acontece muitas vezes de nos compensarmos identificando-nos com o tal objeto, erigindo-o de novo no eu, de maneira que aqui a escolha de objeto regride para a identificação."

Esse caráter regressivo da identificação, ligado a um estado de carência, já merece algumas observações a respeito do espectador de cinema. Deve estar claro, em primeiro lugar, que o cinema é uma experiência cultural consentida, relativamente consciente, e que o espectador do filme sabe, assim como o leitor de romance, que essa experiência exclui *a priori* qualquer escolha de objeto pela razão evidente de que o objeto representado na tela já é um objeto ausente, uma efígie, um "significante imaginário", como diria Christian Metz. Nem por isso deixa de ser verdade que a escolha de entrar em uma sala de cinema sempre depende mais ou menos de uma regressão consentida, de colocar entre parênteses esse mundo que depende precisamente da ação, da escolha de objeto e de seus riscos, em proveito de uma identificação com o universo imaginário da ficção. E que esse desejo de regressão

(mesmo ritualizado socialmente: ir ao cinema é uma atividade cultural legítima e com poucas consequências) é o indício de que o espectador de cinema sempre permanece, aquém das legitimações culturais, um sujeito em estado de carência, presa do luto e da solidão. O mesmo não ocorre com o espectador de televisão, em estado muito menor de retiro e de solidão e menos inclinado, ao mesmo tempo, a uma identificação forte.

O caráter narcísico da identificação — A identificação é uma regressão de tipo *narcísico*, na medida em que permite restaurar no eu o objeto ausente ou perdido e negar, por essa restauração narcísica, a ausência ou a perda. É o que faz Guy Rosolato dizer que a identificação “dá ao sujeito a possibilidade de se satisfazer sem recorrer ao objeto exterior. A identificação permite reduzir (nas neuroses) ou suprimir (em um narcisismo absoluto) as relações com o outro”.

Se a identificação com o outro consiste em erigi-lo no eu, essa relação narcísica, protegida do real, pode tender a suprir, com um benefício evidente para o sujeito, os acasos de uma escolha de objeto. O processo não deixa de lembrar a “concentração” do fetichista sobre o fetiche, manipulável à vontade, disponível o tempo todo em uma ordem das coisas desligada de qualquer relação verdadeira com o outro e dos riscos que apresenta.

A identificação narcísica, portanto, tenderia a valorizar a solidão e a relação fantasística, em detrimento da relação com o objeto e iria se apresentar como uma solução de concentração no eu, longe do objeto. Segundo Gilles Deleuze, seria até um erro apresentar normalmente a identificação como uma reação à perda do objeto, ao estado de carência, como uma restauração posterior, enquanto a identificação também poderia ser anterior e “determinar essa perda, provocá-la e até desejá-la.”

Esse componente narcísico da identificação, essa inclinação à solidão, a retirar-se do mundo (nem que apenas por uma hora e meia) entra muito em jogo no desejo de ir ao cinema e no prazer do espectador. Por isso, seria possível dizer que o cinema, e principalmente o cinema de ficção, tal como se constituiu institucionalmente para funcionar para a identificação, sempre implica, além de todas

as negações culturais ou ideológicas, um espectador em estado de regressão narcísica, isto é, retirado do mundo como espectador.

É nesse sentido que se pode ouvir a frase de Frantz Fanon, que o cineasta Fernando E. Solanas inscrevia em seu filme *La hora de los hornos* (1967), dirigida a seu espectador: “Qualquer espectador é um covarde ou um traidor.” Essa frase, aplicada ao cinema, constituía um eixo para a teoria brechtiana do teatro, segundo a qual, no limite, “qualquer identificação é perigosa”, na medida em que suspende o juízo e o espírito crítico. Esse estado de identificação do espectador de cinema, feito de regressão narcísica, de retirada, de imobilização e de afasia foi, ao longo de toda a história do cinema, um problema incontornável, um obstáculo para todos os cineastas que tiveram o desejo ou a vontade de fazer filmes para agir sobre o curso das coisas ou para conduzir os espectadores à conscientização e à ação: os cineastas militantes, alguns documentaristas... Entre as estratégias mais utilizadas para reagir contra esse componente regressivo da identificação, é possível destacar a desconfiança ou a recusa com relação à ficção da narrativa clássica (Dziga Vertov, por exemplo), a postulação de um cinema do real (cinema direto, cinema verdade etc.) ou ainda uma forma mista feita, ao mesmo tempo, de aceitação e de desconstrução da ficção, muito difundida, no início dos anos 70, como testemunham muitos filmes de Philippe Garrel (*Marie pour mémoire*, 1967; *La cicatrice intérieure*, 1970), de Marcel Hanoun (*L'authentique procès de Carl-Emmanuel Jung*, 1967; *L'hiver*, 1970; *Le printemps*, 1971), de Marguerite Duras (*Détruire dit-elle*, 1969; *Jaune le soleil*, 1971), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Aulas de história*, 1972), de Robert Kramer (*Ice*, 1968)... Observemos, finalmente, que o cinema de tendência propagandista, por sua vez, compreendeu com frequência o interesse de utilizar em seu benefício (e isso qualquer que fosse sua ideologia) esse estado de regressão narcísica do espectador, construindo ficções adequadas, com forte identificação.

Uma reativação da “fase oral” — Esse estado regressivo da identificação reativa no sujeito uma relação de objeto característica da *fase oral*.

Para Freud, a identificação “comporta-se como um produto da primeira fase, da *fase oral* da organização da libido, da fase durante a qual incorporava a si o objeto desejado e apreciado comendo-o, isto é, suprimindo-o.

Deve-se acrescentar a isso, que se refere à identificação em geral, que no caso particular do cinema as próprias condições da projeção (a escuridão da sala, a inibição motora do sujeito, sua passividade diante do fluxo das imagens) reforçam quase artificialmente essa regressão à fase oral.

Essa estrutura oral da identificação, amplamente determinada de acordo com a análise de Jean-Louis Baudry pelo próprio dispositivo cinematográfico, caracteriza-se essencialmente pela ambivalência, pela indistinção interno/externo, ativo/passivo, agir/sofrer, comer/ser comido. Nessa indistinção, encontraríamos o modelo da relação que o recém-nascido mantém com o seio ou o sonhador com a "tela do sonho". Nessa incorporação oral que caracterizava a relação do espectador com o filme, "o orifício visual substituiu o orifício bucal, a absorção de imagens é, ao mesmo tempo, absorção do sujeito na imagem, preparada, pré-digerida por sua entrada na sala escura".

Observemos, de passagem, que muitas ficções "fortes" no cinema repetem, no nível do roteiro e do tema, essa absorção do sujeito na imagem, essa perda da consciência dos limites, propondo à identificação do espectador um personagem, ele próprio absorvido, aspirado em um lugar inquietante (o castelo de Nosferatu), em um labirinto (em Fritz Lang) ou, mais banalmente, em uma aventura em que ele vai perder o pé da consciência de si (pronto a restaurar, com um benefício, essa referência de si no final do filme, como é usual no cinema de Hitchcock, por exemplo).

Identificação e sublimação — Falta à psicanálise uma teoria elaborada da "sublimação", noção muito pouco retrabalhada desde que Freud traçou suas linhas gerais.

Contudo, é claro (particularmente em "O eu e o id") que Freud designa a origem de qualquer sublimação no próprio mecanismo da identificação. Quando o eu é levado, por qualquer motivo (luto, perda ou neurose), a renunciar à escolha do objeto libidinal, quando se esforça por restaurar ou reconstruir em si o objeto sexual perdido, por identificação, renuncia, ao mesmo tempo, aos objetivos diretamente sexuais, por um processo que Freud descreve como o protótipo de qualquer *sublimação*.

Para Melanie Klein, a sublimação, estreitamente ligada à dimensão narcísica do eu, seria uma tendência que levaria o sujeito a reparar e restaurar o objeto "bom": vai-se encontrar no espectador de cinema essa tendência muito forte à restauração do objeto "bom", que talvez seja fundamental na *constituição do filme pelo espectador*, a partir desse quebra-cabeças de imagens e de sons descontínuos, que o significante fílmico constitui. Essa constituição do filme em objeto "bom", porém, como veremos, é também geradora de dificuldades teóricas, na medida em que sempre tende a construir o engodo de um objeto mais homogêneo, mais monolítico, mais global que o filme é na realidade de sua projeção.

Os filmes chamados, nos anos 70, de filmes da "desconstrução", que pretendiam "romper" com o bom objeto fílmico, a transparência da narração clássica e, ao mesmo tempo, transformar a relação de identificação em uma relação mais crítica no que diz respeito às imagens e aos sons, muitas vezes se depararam com essa capacidade muito flexível do espectador, vinculada à sublimação e ao narcisismo de seu estado, de reconstituir, de outro modo, o filme mais "desconstruído" em bom objeto, pelo menos em bom objeto de discussão ou de teorização.

A dupla identificação no cinema

Após esse desvio sumário, mas indispensável, pela teoria geral da identificação em psicanálise, podemos abordar mais especificamente a questão da identificação no cinema.

Durante muito tempo, nos escritos sobre cinema, não houve "teoria" da identificação propriamente dita, mas, em compensação, um uso muito amplo, muito difundido, desse termo, empregado em sua acepção comum, um tanto vaga, para designar essencialmente a relação subjetiva que o espectador podia manter com este ou aquele personagem do filme. O termo identificação encerrava, portanto, uma noção psicológica bastante vaga e permitia justificar essa experiência do espectador, que consiste em compartilhar, durante a projeção, as esperanças, os desejos, as angústias, em suma, os sentimentos deste ou daquele personagem, de colocar-se em seu lugar, ou de

“tomar-se momentaneamente por ele”, de amar ou de sofrer com ele, de certo modo, por procuração, experiência que está no fundo do prazer do espectador e que, em grande parte, até o condiciona. Ainda hoje, não é raro, após a projeção de um filme que a discussão leve ao ponto de saber com quem cada um se identificou mais ou menos ou que um crítico de cinema leve em consideração essa identificação com o personagem para explicar um filme.

Desse uso corrente da noção de identificação — que recobre, é claro, uma certa verdade sobre o processo de identificação no cinema, mesmo de modo muito simplificador — resulta que ela designa essencialmente uma identificação com o personagem, isto é, com a figura do outro, com o semelhante representado na tela.

As pesquisas teóricas de Jean-Louis Baudry, a propósito do que chamou de “aparato de base” no cinema, metaforizado pela câmera, têm como efeito distinguir pela primeira vez no cinema o jogo de uma *dupla identificação*, em referência ao modelo freudiano da distinção entre a identificação primária e a identificação secundária na formação do eu. Nessa dupla identificação no cinema, a *identificação primária* (até então não teorizada), isto é, a identificação com o sujeito da visão, com a instância representante, seria a base e a condição da *identificação secundária*, isto é, a identificação com o personagem, com o representado, a única que a palavra identificação compreendeu até essa intervenção teórica.

Jean-Louis Baudry escreve: “O espectador identifica-se, portanto, menos com o representado, o espetáculo em si, do que com o que esse espetáculo coloca em jogo ou em cena; com o que não é visível, mas faz ver, e faz ver com o mesmo movimento que ele, espectador, vê — obrigando-o a ver o que ele vê, isto é, a função garantida pelo lugar mutável da câmera.”

Em 1970, essa intervenção sobre “o aparato de base” foi um dos componentes de um debate teórico importante e bastante vivo entre teóricos e críticos (Jean-Louis Baudry; Marcelin Pleyne; Jean-Patrick Lebel; Jean-Louis Comolli etc.), debate que ocorreu entre um certo número de revistas (*Cinéthique*; *Change*; *Cahiers du Cinéma*; *Tel Quel*; *La Nouvelle Critique*) a respeito do aparato de base no cinema em suas relações com a representação e com a

ideologia; debate que se tornou, depois, mais amplamente político, sobre a própria função do cinema etc. Deve-se notar que esse debate não permaneceu como único interesse dos teóricos, mas muitas vezes recortou, durante alguns anos, as interrogações sobre sua prática por parte de certos cineastas: entre outros, citemos os filmes dirigidos durante esse período por Jean-Luc Godard e o grupo Dziga Vertov.

A identificação primária no cinema

A *identificação primária* no cinema deve ser cuidadosamente distinguida da identificação primária em psicanálise (ver “Espectador de cinema e identificação com o filme” p. 243): nem é preciso dizer que qualquer identificação no cinema (inclusive a que Jean-Louis Baudry chama de identificação primária), por ser o ato de um sujeito já constituído, que já superou a indiferenciação primitiva da primeira infância e teve acesso ao simbólico, depende, na teoria psicanalítica, da identificação secundária. A fim de evitar qualquer confusão, Christian Metz propõe reservar a expressão “identificação primária” à fase pré-edipiana da história do sujeito e chamar de “identificação cinematográfica primária” a identificação do espectador com seu próprio olhar.

No cinema, o que fundamenta a possibilidade da identificação secundária, diegética, a identificação com o representado, por exemplo, com o personagem — no caso de um filme de ficção — é, em primeiro lugar, a capacidade do espectador de identificar-se com o sujeito da visão, com o olho da câmera que viu antes dele, capacidade de identificação sem a qual o filme nada seria senão uma sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente “não-identificáveis” em uma tela.

Sentado em sua poltrona, imobilizado na escuridão, o espectador assiste ao desfile das imagens animadas (vimos, de fato, que se trata apenas de uma ilusão de continuidade e de movimento, produzida pelo efeito *fi* a partir do desfile ritmado, em certa cadência, de imagens fixas diante do feixe de luz do projetor), imagens de duas dimensões, que propõem a seu olhar um simulacro de sua percepção do universo real. Embora possam nos parecer “naturais” por costu-

me, as características desse simulacro são determinadas pelo aparato de base - digamos, para simplificar, a câmera — construído precisamente para produzir alguns efeitos, um certo tipo de sujeito-espectador, e isso a partir do modelo da *camera obscura*, elaborada no Renascimento italiano em função de uma concepção histórica e ideologicamente datada da perspectiva e do sujeito da visão (ver capítulo 1).

No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. É ele que vê essa paisagem a partir desse ponto de vista único, seria possível dizer também que a representação dessa paisagem se organiza por inteiro para um lugar preciso e único que é precisamente o de seu olho. No *travelling*, é ele que acompanha com o olhar, sem nem mesmo ter de mexer a cabeça, o cavaleiro a galope na pradaria; é seu olhar que constitui o centro exato desse passeio circular pela cena, no caso de uma panorâmica. Esse lugar privilegiado, sempre único e sempre central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiqüidade, e constitui o sujeito-espectador a partir do modelo ideológico e filosófico do sujeito centrado do idealismo.

Por mais que o espectador saiba — pois em um outro nível, ele sempre sabe — que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, que uma câmera a gravou preliminarmente para ele, obrigando-o de certa forma àquele lugar, que essa imagem plana e aquelas cores não são reais, mas um simulacro de duas dimensões inscrito quimicamente em uma película e projetado em uma tela, a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado. Embora ausente dessa imagem que jamais lhe remete, ao contrário do espelho primordial, à imagem de seu próprio corpo, aí o espectador está superpresente, de uma outra maneira, como foco de qualquer visão (sem seu olhar, de certa maneira, não existe mais filme), presente como um sujeito que tudo percebe e, pelo jogo da decupagem clássica, onividente, presente como sujeito transcendental da visão.

Apenas essa identificação primária pode explicar o fato de não ser indispensável, no limite, que a imagem do outro, do semelhante, figure em um filme para que nele o espectador encontre, de qualquer modo, seu lugar. Mesmo em um filme sem personagens e sem ficção no sentido clássico do termo (é o caso, por exemplo, de *La région centrale*, de Michael Snow (1970), em que a câmera varre em todos os sentidos, durante três horas, uma paisagem do Canadá, a partir de um ponto fixo), sempre resta a ficção de um olhar com o qual se identificar.

Observemos aqui, como lembrança, uma tentativa radical na história do cinema, a de Robert Montgomery em *A dama do lago* (1946) de fazer coincidir, ao longo de todo o filme, o olhar do personagem e o olhar do espectador ou, se quisermos, de reduzir a identificação secundária apenas à identificação primária, de modo que todo o filme é visto, de certa forma, pelos olhos do personagem principal, que jamais aparece na tela, exceto em um espelho onde encontra sua imagem. O filme de Michael Powell, *A tortura do medo* (1960), joga igualmente com os diversos graus de coincidência entre olhar do espectador, olhar da câmera e olhar do personagem (para dele tirar efeitos de terror).

A análise dessa identificação primária por Jean-Louis Baudry visava esclarecer o vínculo até então nunca questionado entre o aparato de base do cinema, os pressupostos filosóficos, ideológicos e históricos das leis da perspectiva do Renascimento, que ainda lhe servem de modelo, e o reforço fantasístico do sujeito do idealismo pelo dispositivo cinematográfico em seu conjunto: "Pouco importam, no fundo", escrevia, "as formas da narrativa adotadas, os 'conteúdos' da imagem, a partir do momento em que uma identificação permanece possível. Aqui vemos perfilar-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: a que chega a constituir o 'sujeito' pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de qualquer outro substituto). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia predominante: criar 'um fantasiar' do sujeito, o cinema colabora com uma eficácia marcada para a manutenção do idealismo."

Essa inversão das perspectivas a respeito da identificação, ainda que tenha permitido um forte "impulso teórico", alimentando o

debate do qual se tratou acima, também teve como efeito, curiosamente, bloquear um pouco a reflexão sobre a identificação secundária no cinema, que praticamente permaneceu, desde então, no estado de superficialidade conceitual e de generalidade em que se encontrava antes do esclarecimento da dupla identificação no cinema. Desde essa intervenção, os teóricos do cinema parecem considerar a identificação diegética como algo que “caminha por conta própria” e, literalmente, dessa vez, um pouco “secundária”. Contudo, enquanto parece difícil e pouco produtivo levar mais adiante a análise e a descrição da identificação primária elaborada por Jean-Louis Baudry e retomada por Christian Metz, a identificação secundária permanece um terreno relativamente pouco explorado e, sem qualquer dúvida, rico em potencialidades teóricas. Vamos, agora, demorar-nos nesse aspecto.

A identificação secundária no cinema

A identificação primordial com a narrativa — “Um pouco mais, um pouco menos”, escreve Georges Bataille, “qualquer homem fica preso às *narrativas*, aos *romances*, que lhe revelam a verdade múltipla da vida. Só essas narrativas, às vezes lidas nos transes, situam-no diante do destino.”

O espectador de cinema, como o leitor de romance, talvez seja em primeiro lugar esse homem preso às narrativas. Aquém das especificidades dos diversos modos de expressão narrativa, existe, provavelmente, no fato de ir ao cinema ou começar um romance, um desejo fundamental de entrar em uma narrativa. Do mesmo modo que acabamos de descrever a identificação cinematográfica primária como a base de qualquer identificação diegética secundária, seria possível falar de uma identificação primordial com o próprio fato narrativo, independentemente da forma e do material da expressão que uma narrativa pode adquirir. Alguém, ao nosso lado, começa a contar uma história (mesmo se não for destinada a nós), a televisão em um bar apresenta um fragmento de filme, e eis-nos presos de imediato a esse fragmento de narrativa, mesmo que não cheguemos a conhecer nem seu início nem sua sequência: existe aí, evidentemente, nessa captação do sujeito pela narrativa, por qualquer narra-

tiva, algo que depende de uma identificação primordial para a qual qualquer história contada é um pouco nossa história. Nessa atração pelo fato narrativo em si, cujo fascínio é possível observar desde a infância, existe um motor poderoso para todas as identificações secundárias mais sutilmente diferenciadas, anterior às preferências culturais mais elaboradas, mais seletivas.

Essa identificação com a narrativa enquanto tal deve-se provavelmente, em grande parte, à analogia, muitas vezes detectada, entre as estruturas fundamentais da narrativa e a estrutura edipiana. Pode-se dizer que qualquer narrativa, de certo modo, e é nisso que ela fascina, revive a cena do Édipo, o confronto do desejo e da lei.

Qualquer narrativa clássica inaugura a captação de seu espectador, impondo uma distância inicial entre um sujeito desejante e seu objeto de desejo. Toda a arte da narração consiste, depois, em regular a perseguição sempre relançada desse objeto do desejo, desejo cuja realização é incessantemente adiada, impedida, ameaçada e retardada até o final da narrativa. O percurso narrativo clássico emprega, portanto, duas situações de equilíbrio, de não-tensão, que marcam seu início e seu final. A situação de equilíbrio inicial é marcada rapidamente por uma falha, por um desvio, que a narrativa tentará preencher, ao final de uma série de impedimentos, de pistas falsas, de contratempos devidos ao destino ou à maldade dos homens, mas cuja função narrativa é manter a ameaça dessa falha e o desejo do espectador de ver finalmente sua solução, que marca o final da narrativa, o retorno ao estado de não-tensão, seja pelo preenchimento da distância entre o sujeito e o objeto de desejo, ou, ao contrário, pelo triunfo definitivo da lei, que proíbe para sempre esse preenchimento.

Retomando em sua obra *Sémantique structurale* os trabalhos de Vladimir Propp (sobre a “morfologia do conto popular russo”) e de Etienne Souriau (sobre as “200 mil situações dramáticas”), o semântico A.J. Greimas destacou o que chama de *modelo actancial*, isto é, uma estrutura simples de funções dramáticas que permitem explicar a estrutura de base da maioria das narrativas. Vê-se bem como essa estrutura se coloca em relação ao confronto do desejo e da lei (do proibido), que é, de fato, o principal motor de qualquer narrativa: o primeiro par de actantes que se instala é o

do sujeito e do objeto, de acordo com o eixo do desejo; o segundo, o do destinador e do destinatário do objeto do desejo, seguindo o eixo da lei; o terceiro, finalmente, o do oponente e do adjuvante à realização do desejo. A estrutura actancial, evidentemente, é uma estrutura homóloga à estrutura edipiana (ver "Códigos narrativos, funções e personagens", p. 122).

Já destacamos que, como regressão, a identificação instaura-se, na maioria das vezes, sobre um estado de carência: "A identificação", escreve Guy Rosolato, "apega-se a uma carência. Se existe demanda, a carência pode ser a recusa do outro em satisfazer a demanda. Atraso na satisfação, mas também recusa de uma vontade que se opõe, a identificação está lançada..."

Encontra-se na descrição desse processo de "lançamento" da identificação todos os elementos da estrutura de base da narrativa, em que o desejo vem articular-se a uma carência, a um atraso da satisfação que lança o sujeito do desejo (e o espectador) na perseguição de uma satisfação impossível, sempre retardada, ou ainda relançada permanentemente em novos objetos.

Nesse nível estrutural profundo, onde todas as narrativas se parecem, provavelmente ocorre a captação primeira do espectador, pelo simples fato de haver texto. Essa identificação diegética primordial é uma reativação profunda, ainda relativamente indiferenciada, das identificações da estrutura edipiana: o espectador e também o ouvinte ou o leitor sentem de fato que ocorre, nessa narrativa, da qual estão, na maioria das vezes, ausentes em pessoa, algo que lhes diz respeito profundamente e que se parece demais com suas próprias brigas com o desejo e a lei para não lhes falar deles mesmos e de sua origem. Nesse sentido, qualquer narrativa, adquira ela a forma de uma busca ou de uma investigação, é fundamentalmente a pesquisa de uma verdade do desejo em sua articulação com a carência e com a lei, isto é, para o espectador, a busca de sua verdade, ou, como diz Georges Bataille, da "verdade múltipla da vida".

Trata-se do nível mais arcaico da relação do sujeito-espectador com a narrativa fílmica, e aí contam pouco os valores culturais que permitem diferenciar e hierarquizar as narrativas de acordo com sua qualidade ou sua complexidade. Nesse nível, o filme

mais rudimentar, assim como o mais elaborado, é capaz de nos "prender": todos nós tivemos essa experiência, na televisão, de deixar-nos "prender" pela identificação com a narrativa de um filme que julgamos (intelectual, ideológica ou artisticamente) indigno de interesse, tanto quanto por um filme reconhecido por nós como uma obra-prima.

É, sem dúvida, sobre essa identificação primordial com o fato narrativo em si que repousa a própria possibilidade de uma identificação diegética mais diferenciada com esta ou aquela narrativa fílmica. Pode-se perguntar se essa identificação primordial com a narrativa, tanto quanto a identificação primária com o sujeito da visão, não é uma condição indispensável para que o filme possa ser elaborado pelo espectador como uma ficção coerente, como sentido, a partir desse mosaico descontínuo de imagens e de sons que constitui seu significante.

Identificação e psicologia — Um fato que o teórico de cinema deve levar permanentemente em consideração: na maioria das vezes, quando se fala de um filme, fala-se de uma lembrança do filme, lembrança já reelaborada, que foi objeto de uma reconstrução "posterior", que lhe proporciona sempre mais homogeneidade e coerência do que havia realmente na experiência da projeção.

Essa distorção vale particularmente para os personagens do filme que aparecem naturalmente para nós, na lembrança, como dotados de um perfil psicológico relativamente estável e homogêneo, ao qual se faz referência quando se deve falar ou escrever sobre esse filme, para caracterizá-los, um pouco como faríamos para uma pessoa real.

Veremos que essa distorção é enganosa e que o personagem, como "ser de película", constrói-se, na maioria das vezes, enquanto o filme avança, de modo muito mais descontínuo e contraditório do que parece na lembrança.

O espectador, ao recordar, tende a acreditar (como convida a crítica jornalística e o discurso cotidiano sobre cinema) que se identificou *por simpatia* a este ou àquele personagem em virtude de seu caráter, de seus traços psicológicos predominantes, de seu compor-

tamento geral, assim como na vida sentiríamos simpatia por alguém, devido, acredita-se, à sua personalidade.

Se é verdade que a identificação secundária no cinema é fundamentalmente uma identificação com o personagem como figura do semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador, estaríamos errados em considerar que a identificação é um efeito da simpatia que é possível sentir por este ou aquele personagem. É, antes, do processo inverso que se trata e não apenas no cinema: Freud analisa com clareza que não é por simpatia que nos identificamos com alguém, “ao contrário, a simpatia só nasce com a identificação”. *A simpatia é, portanto, o efeito e não a causa da identificação.*

Existe uma forma de identificação, muito difundida, que coloca particularmente esse aspecto em evidência, é a *identificação parcial*, “altamente limitada”, escreve Freud, “que se restringe a tomar em prestado do objeto um só de seus traços”. Essa identificação a partir de um único traço produz-se, com frequência, entre pessoas que não têm entre si qualquer simpatia ou atração libidinal; funciona particularmente no nível coletivo: o bigode de Hitler, a elocução de Humphrey Bogart etc.

Essa constatação, segundo a qual a identificação é a causa da simpatia e não o inverso, coloca a questão da amoralidade e da maleabilidade fundamental do espectador de cinema. Em uma narrativa fílmica bem estruturada, o espectador pode ser levado a identificar-se, com os efeitos de simpatia resultantes, com um personagem pelo qual, no nível da personalidade, do caráter, da ideologia, ele não teria qualquer simpatia, ou teria até aversão, na vida real. A perda de vigilância do espectador de cinema inclina-o a poder simpatizar, por identificação, com qualquer personagem, contanto que a estrutura narrativa o conduza a isso. Para dar um exemplo célebre, Alfred Hitchcock conseguiu várias vezes (*Psicose*, 1961; *A sombra de uma dúvida*, 1942) fazer com que seu espectador se identificasse, pelo menos parcialmente, com um personagem principal *a priori* totalmente antipático: uma ladra, o cúmplice do crime de uma jovem mulher, um assassino de viúvas ricas etc.

Essa constatação pode explicar também o fracasso, por ingenuidade, do cinema “edificante”, que postula que o caráter e as ações do “personagem bom” deveriam bastar para provocar a simpatia e a identificação do espectador.

A forma mais “condensada”, que em geral o filme adquire na lembrança em relação à experiência de sua constituição progressiva pelo espectador durante a projeção, permite explicar uma segunda ilusão. É aquela que consiste em atribuir à identificação secundária uma inércia e uma permanência maiores do que têm na realidade: o espectador, acredita-se com frequência, identificar-se-ia maciçamente, ao longo de todo o filme, com um personagem principal da ficção, às vezes com dois, por motivos essencialmente psicológicos, e isso de maneira relativamente estável e monolítica. A identificação prender-se-ia de maneira durável a esse personagem durante todo o filme e seria possível explicá-la de maneira relativamente estática.

Não se trata de negar que um grande número de filmes — digamos, para simplificar, os mais rudimentares, os mais estereotipados, por exemplo, hoje, as novelas de televisão — funciona maciçamente de acordo com uma identificação bastante monolítica, regulada por um fenômeno de reconhecimento, por uma tipologia estereotipada dos personagens: o bom, o mau, o herói, o traidor, a vítima etc. É possível dizer, nesse caso, que a identificação com o personagem procede de uma identificação do (e com o) personagem como *tipo*. A eficácia dessa forma de identificação não deixa dúvida, sua perenidade e quase-universalidade são a prova disso: é porque o efeito dessa estereotipagem é reativar de maneira totalmente comprovada, em um nível ao mesmo tempo rudimentar e profundo, os afetos saídos diretamente das identificações com os papéis da situação edipiana: identificação com o personagem portador do desejo contrariado, admiração pelo herói que representa o ideal do eu, temor diante de uma figura paterna etc.

Ocorre de maneira estereotipada, na maioria das vezes repetitiva e preguiçosa, portanto, de modo mais manifesto, mais diretamente legível, algo que, no entanto, é essencial para “prender” o espectador ao personagem fílmico, que está em ação, de certa maneira, em todos os filmes de ficção e que provavelmente desempenha um papel essencial em qualquer identificação com o personagem em um filme: a identificação tem papel tipológico.

Não deixa, contudo, de ser verdade que esse substrato arcaico de qualquer identificação com o personagem não pode explicar, sem

uma simplificação exagerada, mecanismos complexos da identificação diegética no cinema e em particular duas características mais específicas dessa identificação. Em primeiro lugar: que a identificação é um efeito da estrutura, uma questão de lugar mais do que de psicologia. Em segundo lugar: que a identificação com o personagem não é tão massiva e monolítica, mas, ao contrário, extremamente fluida, ambivalente e permutável, no decorrer da projeção do filme, isto é, de sua constituição pelo espectador.

Identificação e estrutura

A situação — Se não é a simpatia que gera a identificação com o personagem, mas o contrário, permanece aberta a questão da causa e do mecanismo de identificação secundária no cinema.

Parece, de fato, que a identificação é um efeito da estrutura, da situação, mais do que um efeito da relação psicológica com os personagens.

"Tomemos um exemplo, o de uma pessoa curiosa que entra no quarto de alguém e remexe nas gavetas. Você mostra o proprietário do quarto subindo a escada, depois volta à pessoa que está remexendo, e o público tem vontade de dizer: 'Cuidado, alguém está subindo as escadas.' Uma pessoa que remexe, portanto, não tem necessidade de ser um personagem simpático, o público sempre sentirá medo por ela." Essa "lei" empírica da identificação segundo Hitchcock, magistralmente ilustrada por ele em *Marnie, confissões de uma ladra* (1964), tem o mérito de ser muito clara em um ponto essencial: é a situação (aqui, alguém que corre o perigo de ser surpreendido) e a maneira como ela é proposta ao espectador (a enunciação) que vão determinar quase estruturalmente a identificação com este ou aquele personagem em determinado momento do filme.

É possível encontrar uma confirmação também empírica desse mecanismo estrutural da identificação em uma experiência que se tornou totalmente banal com a televisão, a de ver um fragmento, uma sequência (às vezes, alguns planos apenas), de um filme que jamais se viu. Quase nunca se trata do início do filme: o espectador

acha-se, então, confrontado de maneira abrupta com personagens que não conhece, cujo passado fílmico ignora, no meio de uma ficção da qual quase nada sabe. E contudo, mesmo nessas condições artificiais de recepção do filme, o espectador vai entrar bem depressa, quase que instantaneamente, nessa sequência, cujos defensores e cujas relações ele ignora, vai nela encontrar, de imediato, seu lugar e, portanto, interesse.

Se o espectador "é preso" tão depressa em uma sequência tirada do meio de um filme, se nela encontra seu lugar, é de fato porque existe uma parte da identificação que não passa, necessariamente, por um conhecimento psicológico dos personagens, de seu papel na narrativa, de suas determinações, aspectos que teriam exigido o tempo bastante longo de uma familiarização progressiva com esses personagens e essa ficção. De fato (isso é muito sensível em crianças, que podem ficar vivamente interessadas por um filme, fragmento por fragmento, sem conhecer a intriga nem os recursos psicológicos), basta o espaço narrativo de uma sequência ou de uma cena para que o espectador nele encontre seu lugar; basta que nessa cena se inscreva uma rede estruturada de relações, *uma situação*. A partir de então, pouco importa o espectador ainda não conhecer os personagens: nessa estrutura racional, que imita uma relação intersubjetiva qualquer, o espectador vai imediatamente detectar um certo número de lugares, dispostos em uma certa ordem, de uma certa maneira, o que é a condição necessária e suficiente para qualquer identificação.

"A identificação", escreve Roland Barthes, "não leva em consideração a psicologia; ela é uma operação estrutural pura: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu."

"Devoro com o olhar qualquer rede amorosa e nela detecto o lugar que seria meu se dela fizesse parte. Percebo não analogias, mas homologias..." e, um pouco adiante, "a estrutura não leva as pessoas em consideração; é, portanto, terrível (como uma burocracia). Não se pode suplicar, dizer: 'Veja como sou melhor que H...' Inexoravelmente, ela responde: 'Você está no mesmo lugar; portanto, você é H...' Ninguém consegue *pleitear* contra a estrutura."

A identificação é, portanto, uma questão de lugar, um efeito de posição estrutural. Daí a importância da *situação* como estrutura de base da identificação em uma narrativa de tipo clássico: cada *situação* que surge no decorrer do filme redistribui os lugares, propõe uma nova rede, um novo posicionamento das *relações intersubjetivas* dentro da ficção.

Aliás, em psicanálise, sabe-se que a identificação de um sujeito com outro é muito raramente global, mas remete com maior frequência à *relação intersubjetiva*, por meio de determinado aspecto da relação com ele: o mesmo ocorre com o cinema, onde a identificação passa por essa rede de relações intersubjetivas, que se chama mais banalmente de *situação*, onde o sujeito encontra sua referência.

Essa identificação com um certo número de lugares dentro de uma relação intersubjetiva é a própria condição da linguagem mais cotidiana, onde a alternância do "eu" e do "tu" é o próprio protótipo das identificações que tornam a linguagem possível, essas palavras designam apenas o lugar respectivo dos dois interlocutores no discurso e necessitam de uma identificação recíproca e reversível, sem a qual cada sujeito permaneceria fechado em seu próprio discurso, sem a possibilidade de ouvir o do outro e nele entrar: "Se assumimos de imediato nosso lugar no jogo das diversas intersubjetividades", diz Lacan, "é porque aí estamos em nosso lugar, não importa onde. O mundo da linguagem é possível enquanto nele estamos em nosso lugar não importa onde."

As origens edipianas e o funcionamento estrutural de qualquer identificação, assim como as características específicas da narrativa fílmica (a decupagem clássica em particular), bastam para determinar o caráter fluido, reversível e ambivalente do processo de identificação no cinema.

Na medida em que a identificação não é uma relação de tipo psicológico com este ou aquele personagem, mas depende antes de um jogo de lugares dentro de uma situação, não conseguiríamos considerá-la como um fenômeno monolítico, estável, permanente, ao longo de todo o filme. Durante o processo real da visão de um filme, parece, ao contrário, que cada sequência, cada situação nova, na medida em que modificam esse jogo de lugares, essa rede de

relações, bastam para relançar a identificação, para redistribuir os papéis, para redesenhar o lugar do espectador. A identificação é quase sempre bem mais fluida e mutável, durante a constituição do filme pelo espectador, no tempo da projeção, do que parece retrospectivamente na lembrança do filme.

Isso vale, sobretudo, para o filme em seu desenvolvimento, em sua diacronia, mas, no nível de cada cena, de cada situação, parece que a identificação conserva, mais do que se acredita, sua ambivalência e sua reversibilidade originária. Nesse jogo de lugares, nessa rede de relações instaurada por cada nova situação, é possível dizer, para parafrasear Jacques Lacan, que o espectador está em seu lugar, não importa onde. Em uma cena de agressão, por exemplo, o espectador vai se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor (com um prazer sádico) e com o agredido (com angústia); em uma cena em que se exprime um pedido afetivo, vai identificar-se, simultaneamente, com aquele que está na posição do que pede e cujo desejo é contrariado (sentimento de carência e de angústia) e com aquele que recebe o pedido (prazer narcísico): volta-se a encontrar, mesmo nas situações mais estereotipadas, essa mutabilidade fundamental da identificação, essa reversibilidade dos afetos, essa ambivalência das posturas que fazem do prazer no cinema um prazer misturado, muitas vezes mais ambíguo e mais confuso (mas talvez seja típico de qualquer relação imaginária) do que o espectador gostaria de se confessar e de se lembrar, após uma elaboração secundária, legitimadora e simplificadora.

Parece, de fato, que o romance de tipo clássico, que também atua por situações sucessivas, instaura para o leitor uma identificação relativamente mais estável que o filme. Isso se deve, provavelmente, às características diferentes da enunciação romanesca e da enunciação no cinema. O texto de superfície do romance propõe, na maioria das vezes, um ponto de vista bastante estável, nitidamente centrado em um personagem: em geral, um romance que começa com "eu" ou "ele" vai adotar essa enunciação em todo o resto. No cinema narrativo clássico, ao contrário, a variabilidade dos pontos de vista, como veremos, está inscrita no próprio código. Trata-se apenas, é claro, de uma constatação muito geral,

de ordem estatística, para a qual seria possível encontrar, nos casos particulares de determinado filme ou de determinado romance, muitas exceções.

Os mecanismos da identificação na superfície do filme (no nível da decupagem) — Resta observar, no nível das menores unidades do texto de superfície, os microcircuitos onde serão geradas, ao mesmo tempo, a narrativa fílmica e a identificação do espectador, mas, dessa vez, plano a plano, no progresso de cada sequência.

O que é absolutamente notável e que parece específico da narrativa fílmica — mesmo se esse fato do código nos parece completamente natural, invisível, de tanto que estamos acostumados a ele — é a flexibilidade extraordinária da decupagem narrativa clássica: no cinema, a cena mais banal é construída mudando sem cessar de ponto de vista, de focalização, de enquadramento, acarretando um deslocamento permanente do ponto de vista do espectador sobre a cena representada, deslocamento que não deixará de influir, por microvariações, no processo de identificação do espectador.

Deve-se, ainda, ser muito prudente ao destacar a semelhança entre o que foi dito acima sobre as características da identificação (reversibilidade, jogo de permutação, mudanças de papel, que parecem caracterizá-la) e as variações permanentes de ponto de vista inscritas no código da decupagem clássica. Se parece, efetivamente, que o texto de superfície no cinema imita ao máximo, com seus mecanismos mais sutis, a flexibilidade do processo da identificação, nada permite ver aí um determinismo qualquer, em que um dos mecanismos seria, de certo modo, “modelo” do outro.

A homologia torna-se, contudo, totalmente impressionante quando começamos a avaliar, além de nosso costume cultural, até que ponto a decupagem clássica no cinema (instituída em código bastante impositivo) é violentamente arbitrária: aparentemente, não existe nada mais contrário à nossa percepção de uma cena vivida no real do que essa mudança permanente de ponto de vista, de distância, de focalização, a não ser, precisamente, o jogo permanente da identificação (na linguagem e nas situações mais comuns da vida), cuja importância Sigmund Freud e Jacques Lacan demonstraram na

própria possibilidade de qualquer raciocínio intersubjetivo, de qualquer diálogo, de qualquer vida social.

O que se pode adiantar, a propósito dessa homologia, é que o texto de superfície, que coloca seus microcircuitos, desvia, provavelmente por pequenos atos de violência permanentes, por minúsculas mudanças de direção sucessivas, a relação do espectador com a cena, com os personagens, nem que seja apenas designando lugares e percursos privilegiados, marcando certas posturas, certos pontos de vista, mais do que outros.

Seria demasiado longo descrever aqui, em detalhe, os elementos do texto de superfície que provocam esse jogo da identificação (tanto mais que *todos* os elementos, de maneira verossímil, contribuem para isso a seu modo): vamos, portanto, limitar-nos a destacar aqueles que intervêm nesse processo de maneira mais maciça, mais incontornável.

A *multiplicidade dos pontos de vista*, que fundamenta a decupagem clássica da cena fílmica, provavelmente é o princípio de base constitutivo desses microcircuitos da identificação no texto de superfície: é ele que vai tornar possível o jogo dos outros elementos. No cinema, a cena clássica constrói-se (no código) a partir de uma multiplicidade de pontos de vista: o surgimento de cada plano corresponde a uma mudança de ponto de vista sobre a cena representada (que, supostamente, deve se desenvolver de maneira contínua e em um espaço homogêneo). No entanto, é bastante raro que cada mudança de plano corresponda à colocação de um ponto de vista novo, inédito, na cena. Na maioria das vezes, a decupagem clássica funciona a partir da volta de um certo número de pontos de vista, essas voltas a um mesmo ponto de vista podem ser em grande número (no caso de uma cena em campo-contra-campo, por exemplo).

Cada um desses pontos de vista, seja ele o de um personagem da ficção ou não, inscreve necessariamente, entre as diferentes figuras da cena, uma certa hierarquia; confere-lhes mais ou menos importância na relação intersubjetiva; privilegia o ponto de vista de certos personagens; sublinha algumas linhas de tensão e divisão. A

articulação desses pontos de vista diferentes, o retorno mais freqüente de alguns deles, sua combinatória, a quantidade de elementos inscritos no código permitem traçar, como filigrana da própria situação diegética, lugares e microcircuitos privilegiados para o espectador, permitem conduzir a geração de sua identificação.

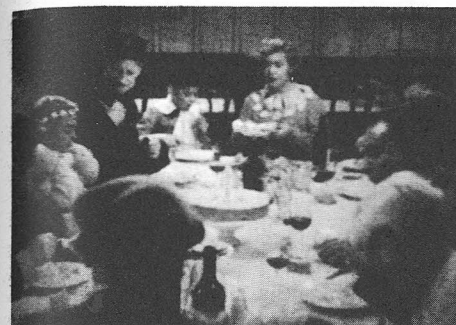
No cinema narrativo clássico, essa multiplicidade de pontos de vista é acompanhada, na maioria das vezes, de um jogo de *variações na escala dos planos*.

Não é por acaso que a escala dos planos no cinema — *close-up*, primeiro plano, plano americano, plano médio, plano de conjunto — estabelece-se em referência à inscrição do corpo do ator no quadro: sabe-se que a própria idéia da decupagem da cena em planos de escala diferente nasceu do desejo de fazer com que o espectador captasse, pela inclusão de um *close-up*, a expressão do rosto de um ator, de sublinhá-la, de marcar, desse modo, sua função dramática.

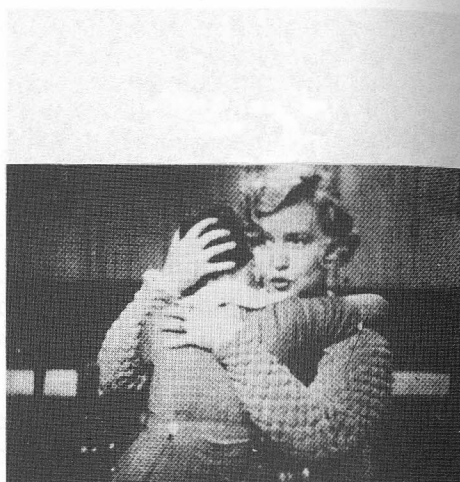
Não há dúvida de que existe, nessa variação do tamanho dos atores na tela, nessa proximidade maior ou menor do olho da câmera em relação a cada personagem, um elemento determinante quanto ao grau de atenção, de emoção compartilhada, de identificação com este ou aquele personagem.

Para se convencer disso, bastaria ler as declarações de Alfred Hitchcock a esse respeito. Segundo ele, o “tamanho da imagem” talvez seja o elemento mais importante no arsenal de que o diretor dispõe para “manipular” a identificação do espectador com o personagem. Ele dá muitos exemplos na encenação de seus próprios filmes, como a cena de *Os pássaros*, onde era imperioso, segundo ele, apesar das dificuldades técnicas, acompanhar em *close-up* o rosto de uma atriz levantando-se da cadeira e começando a deslocar-se, sob pena de “romper” a identificação com esse personagem se se procedesse de maneira mais simples, reenquadrando sobre ela, em plano mais amplo, enquanto se levantava da cadeira.

Esse jogo com a escala de planos, associado ao da multiplicidade de pontos de vista, autoriza na decupagem clássica da cena uma combinatória muito sutil, uma alternância de proximidade e distância, de desligamentos e recentramentos sobre os personagens.



A multiplicidade do ponto de vista na decupagem clássica: a primeira sequência de *Hotel do Norte*, de Marcel Carné (1938), coloca em cena cerca de 12 personagens durante um banquete de primeira comunhão.



Hotel do Norte,
de Marcel Carné (1938)

Permite a inscrição particular de cada personagem na rede de relações da situação apresentada dessa maneira; permite, por exemplo, apresentar determinado personagem como uma figura entre as outras e até como um simples elemento do cenário, ou, ao contrário, torná-lo, em determinada cena, o verdadeiro foco da identificação, isolando-o em uma série de primeiros planos, para um cara-a-cara intenso com o espectador, cujo interesse é assim focalizado nesse personagem, mesmo quando ele estiver desempenhando um papel totalmente apagado na situação diegética propriamente dita.

Trata-se aí, é claro, de exemplos extremos, simples em demasia, que não devem ocultar a sutileza complexa que esse jogo inscrito no código autoriza com a variação da escala dos planos.

Nesses microcircuitos da identificação no cinema, os *olhares* sempre foram um vetor eminentemente privilegiado. O jogo dos olhares organiza um certo número de figuras de montagem, no nível das menores articulações, que estão, ao mesmo tempo, entre as mais freqüentes e as mais codificadas: o *raccord* sobre o olhar, o campo-contra-campo etc. Não existe nada de surpreendente aí, na medida em que a identificação secundária é centrada, como se viu, nas relações entre os personagens e na medida em que o cinema compreendeu muito cedo que os olhares constituíam uma peça mestra e específica de seus meios de expressão, na arte de implicar o espectador nessas relações.

O longo período do cinema mudo, durante o qual se constituíram, no essencial, os códigos da decupagem clássica, favoreceu a consideração do papel privilegiado dos olhares tanto quanto estes permitiam, em certa medida, remediar a ausência de expressividade, de entonação, de matizes nos diálogos em letrados.

A articulação do olhar com o desejo e com o engodo (teorizada por Jacques Lacan em "Le regard comme objet a") predestinava o olhar, se é possível dizer isso, a desempenhar esse papel totalmente central, em uma arte marcada pelo caráter duplo de ser, ao mesmo tempo, uma arte da narrativa (portanto, das transformações do desejo) e uma arte visual (portanto, uma arte do olhar).

Assim, em muitos textos teóricos, o *raccord* sobre o olhar tornou-se a figura emblemática da identificação secundária no cinema. Trata-se dessa figura, muito freqüente, em que um plano "subjetivo" (supostamente visto pelo personagem) sucede diretamente um plano de personagem que olha (o campo-contracampo pode, aliás, ser considerado, de certo modo, como um caso particular do *raccord* sobre o olhar). Nessa delegação do olhar entre espectador e personagem, quer se ver a figura por excelência da identificação com o personagem. Apesar de sua clareza aparente, provavelmente, esse exemplo contribuiu para deformar a questão da identificação no cinema por uma simplificação exagerada. A análise do processo de geração da identificação pelos microcircuitos dos olhares (e sua articulação pela montagem), em um filme narrativo, depende, sem qualquer dúvida, de uma teorização muito mais sutil, na qual, embora designe um ponto-limite, um curto-circuito entre identificação primária e identificação secundária, o *raccord* sobre o olhar só desempenharia um papel totalmente específico, particular demais para ser exemplar.

Identificação e enunciação

Bastaria retomar os termos de Alfred Hitchcock, no exemplo precedente, tirado de *Marnie*, *confissões de uma ladra* (*Você mostra o proprietário... depois volta para a pessoa que está remexendo...*), para entrever que, nessa colocação de uma situação de forte identificação, o trabalho da instância que mostra ou que narra é tão determinante quanto a própria estrutura do que é mostrado ou narrado. Disso, aliás, todos os contadores sabem bem e não acham errado intervir no curso "natural" dos acontecimentos contados para fazê-los esperar, para modulá-los, para criar efeitos de surpresa, pistas falsas, e cuja arte consiste, precisamente, no domínio de uma certa *enunciação* (e de sua retórica), cujos efeitos são mais determinantes sobre as reações do auditório do que o próprio conteúdo do enunciado.

No exemplo de Alfred Hitchcock, é completamente natural que o espectador só possa "sentir medo" por aquele que está remexendo nas gavetas se, antes, a instância narradora mostrou o proprietário subindo as escadas. Ou então, a cena age de maneira bem diferente sobre o espectador e produz um puro efeito de surpresa,



O papel central do olhar no plano

1. *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné (1939)
2. *Interlúdio*, de Alfred Hitchcock (1946)
3. *Psicose*, de Alfred Hitchcock (1961)



Três planos
de uma
mesma cena
de *Muriel*,
de Alain
Resnais
(1963)

que funciona muito menos para a identificação com o personagem. Isso quer dizer que, no processo de identificação, o trabalho da narração, da “mostração”, da enunciação, desempenha um papel completamente determinante: contribui amplamente para informar a relação do espectador com a diegese e com os personagens; é ele, no nível das grandes articulações narrativas, que vai modular permanentemente o saber do espectador sobre os acontecimentos diegéticos, que vai controlar, a cada instante, as informações de que dispõe à medida que o filme progride, que vai esconder alguns elementos da situação ou, ao contrário, antecipar outros, que vai regular o jogo do avanço e do atraso entre o saber do espectador e o suposto saber do personagem e induzir desse modo, permanentemente, a identificação do espectador com as figuras e as situações da diegese.

Aparentemente, em um nível mais global e mais rudimentar da identificação com a narrativa (no ponto de chegada, seria possível dizer, dessa regulagem mais ou menos sutil e mais específica da identificação pelo trabalho da enunciação no próprio avanço do filme), existe uma identificação diegética mais maciça, menos desligada, relativamente indiferente ao trabalho específico da enunciação em cada meio de expressão e em cada texto particular. Sobre essa camada mais inerte da identificação, é possível dizer que ela depende mais do enunciado, da diegese (em suas linhas gerais estruturais), do que da enunciação propriamente dita e que ela apresenta um caráter mais regressivo, edipiano.

No nível de cada cena, o trabalho da enunciação consiste, como acabamos de ver, em desviar a relação do espectador com a situação diegética, em traçar nela microcircuitos privilegiados, em organizar o engendramento e a estruturação do processo de identificação, plano a plano. Esse trabalho de enunciação é tanto mais invisível no cinema narrativo clássico quanto é assumido pelo código. E, decerto, é aí, no nível das pequenas articulações do texto de superfície, que o código mais se impõe, é mais estável, mais “automático” e, portanto, mais invisível. A decupagem de uma cena de acordo com certos pontos de vista, a volta deles, o campo-contracampo, o *raccord* sobre o olhar, todos os elementos de código arbitrários que participam diretamente do trabalho de enunciação, mas que

o espectador de cinema, por costume cultural, percebe como “o grau zero” da enunciação, como a maneira “natural” como se conta uma história no cinema. É verdade que as “regras” da montagem clássica, em particular as dos *raccords*, visam precisamente a apagar as marcas desse trabalho da enunciação, a tornar invisível, a fazer com que as situações se apresentem ao espectador “por elas mesmas” e com que o código, em determinado grau de banalidade e usura, pareça funcionar quase automaticamente e dar a ilusão de uma espécie de ausência ou vacância da instância de enunciação.

Aí reside, evidentemente, uma das forças do cinema narrativo clássico (do tipo do cinema americano dos anos 40-50) e uma das razões do domínio extraordinário desse modo de narrativa fílmica: que a regulação minuciosa e invisível da enunciação mantenha a impressão, no espectador, de que ele está entrando por conta própria na narrativa, de que está se identificando por conta própria com este ou com aquele personagem por simpatia, de que está reagindo a determinada situação como faria na vida real, o que teria por efeito reforçar a ilusão de que ele é, ao mesmo tempo, o centro, a fonte e o único sujeito das emoções que o filme lhe proporciona, e negar que essa identificação é também o efeito de uma regulação, de um trabalho de enunciação.

Desde os anos 60, com a valorização (principalmente na Europa) da noção de autor, viu-se um número cada vez maior de cineastas se impor por uma enunciação “pessoal”, assinando de certa forma com marcas mais ou menos ostensivas e arbitrárias da enunciação que os caracteriza. É o caso de diretores célebres como Ingmar Bergman (*O silêncio*, 1963; *Quando duas mulheres pecam*, 1966), Michelangelo Antonioni (*O eclipse*, 1962; *Dilema de uma vida*, 1964), Jean-Luc Godard (*O desprezo*, 1963; *Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1966), Federico Fellini (*A doce vida*, 1960; *Fellini oito e meio*, 1962).

No início dos anos 70, depois de um grande debate teórico sobre a ideologia veiculada pelo cinema clássico (em particular, sobre sua transparência, sobre o apagamento das marcas da enunciação), por preocupação política ou ideológica, alguns cineastas acreditaram ser o caso de inscrever claramente em seus filmes o trabalho da enunciação e até o processo de produção do filme. Citemos por exemplo, *Octobre à Madrid*, de Marcel Hanoun (1965),

Tout va bien, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972) e todos os filmes do “Grupo Dziga-Vertov”.

Aparentemente, nos dois casos, a presença mais sensível, mais sublinhada de uma instância enunciativa deveria ter por efeito entrar, pelo menos em parte, o processo de identificação, nem que fosse apenas tornando mais difícil para o espectador a ilusão de ser o foco e a origem única de qualquer identificação, mostrando-lhe no filme a presença dessa figura, normalmente escondida, do senhor da enunciação. Seria subestimar um pouco a capacidade do espectador restaurar o filme como “objeto bom”: para os espectadores mais ou menos cinéfilos ou intelectuais que esses filmes encontraram, essa figura do senhor da enunciação tornou-se com frequência, por sua vez, uma figura com a qual se identificar. Identificação finalmente bastante clássica, de um ponto de vista estrutural: o senhor da enunciação (o autor, mesmo se contestando) é também, à sua maneira, aquele cuja vontade se opõe ao desejo do espectador ou o atrai (que lança a identificação) com o prestígio, para os cinéfilos, de uma figura que encarna algum ideal do eu.

Espectador de cinema e sujeito psicanalítico: A aposta

Tudo o que precede, neste capítulo sobre a identificação, pertence à concepção clássica em psicanálise da identificação como regressão narcísica e supõe, como postulado totalmente arbitrário, que seria possível justificar o estado ou a atividade do espectador de cinema com os instrumentos teóricos elaborados pela psicanálise para explicar o sujeito. O que supõe, *a priori*, e aí existe uma espécie de aposta, que o espectador de cinema é inteiramente homólogo e redutível ao sujeito da psicanálise, em todo caso, a seu modelo teórico. Hoje, essa concepção do espectador começa a ser questionada: para Jean-Louis Schéfer, por exemplo, haveria um enigma cinematográfico irreduzível à ficção do sujeito psicanalítico centrado sobre o eu. O cinema exigiria, antes, ser descrito em seus *efeitos de sideração e de terror*, como produção de um sujeito deslocado, “uma espécie de sujeito mutante ou um homem mais desconhecido”.

O caminho seguido até aqui pela teoria do cinema não permitiria compreendê-lo como processo novo a ser descoberto fora da

homologia tranqüilizante do sujeito e do dispositivo cinematográfico. Para Jean-Louis Schéfer, o cinema não é feito para permitir que o espectador se encontre (teoria da regressão narcísica), mas também e sobretudo para surpreender, para siderar: "Vai-se ao cinema — todo mundo vai — para simulações mais ou menos terríveis e, de forma alguma, por uma parcela de sonho. Por uma parcela de terror, por uma parcela de desconhecido (...), quando estou no cinema, sou um ser simulado (...), é do paradoxo do espectador que se deveria falar."

Sugestões de leituras

O espectador de cinema

MÜNSTERBERG, HUGO. *The film: A psychological study. The silent photoplay in 1916*. Nova York, Dover Publications Inc., 1970.

ARNHEIM, RUDOLPH. *Vers une psychologie de l'art*. Seghers, 1973; *La pensée visuelle*. Flammarion, 1976.

PUDOVKIN, VSEVOLOD. *Film technique and film acting*. Nova York, Grove Press Inc., 1970.

EISENSTEIN, S.M. *Au delà des étoiles*. UGE, 1974.

SOURIAU, ETIENNE (direção de). *L'univers filmique*. Flammarion, 1953.

MORIN, EDGAR. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Ed. de Minuit, 1956, reed. 1978.

MEUNIER, JEAN-PIERRE. *Les structures de l'expérience filmique*. Librairie Universitaire, Louvain, 1969.

Espectador de cinema e identificação: a dupla identificação no cinema

FREUD, SIGMUND. *L'interprétation des rêves*. PUF, 1973; *Essais de psychanalyse appliquée*. Col. "Idées", Gallimard, 1976; *Essais de psychanalyse*. Petite Bibliothèque Payot, 1970; *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Gallimard, 1971.

BAUDRY, JEAN-LOUIS. *L'effet cinéma*. Albatros, 1978.

METZ, CHRISTIAN. *Le signifiant imaginaire*. Col. "10/18", UGE, 1977.

SCHÉFER, JEAN-LOUIS. *L'homme ordinaire du cinéma*. Col. "Cahiers du cinéma", Gallimard, 1980.

TRUFFAUT, FRANÇOIS. *Le cinéma selon Hitchcock*. Robert Laffont, 1966; reed. Seghers, 1975.

Número especial de "Cinéma et psychanalyse" da revista *Communications*, 1975.

BONITZER, PASCAL. "Le champ aveugle", em *Cahiers du cinéma*, Gallimard, 1982.

LACAN, JACQUES. *Ecrits I et II*. Col. "Points", Seuil, 1966, 1971.

RIFFLET-LEMAIRE, ANIKA. *Jacques Lacan*. Charles Dessart, 1970.

ROSOLATO, GUY. *Essais sur le symbolique*. Gallimard, 1969.

LAPLANCHE, JEAN e PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. PUF, 1971.

BARTHES, ROLAND. *S/Z*. Col. "Points", Seuil, 1970.

CONCLUSÃO

Ao final dessa exploração das questões atuais mais importantes para uma teoria do filme, o leitor terá percebido a amplidão, a complexidade e, esperamos, o profundo interesse dessas reflexões sobre a arte das imagens em movimento. Gostaríamos de insistir, para concluir, em uma breve caracterização das teorias (sejam elas constituídas ou não em doutrinas) às quais aludimos em nosso caminho.

A primeira característica que se destaca de qualquer exposição sobre as teorias do cinema e sua sucessão é sua antigüidade. Talvez, a bem dizer, quase não exista produção humana que não seja de imediato acompanhada de uma reflexão formal, "teórica" ou, pelo menos — é a própria etimologia do termo "teoria" — de uma observação, de uma contemplação aprofundada dessa produção. No caso do cinema, é possível observar que sua invenção, que ocupou todo o século XIX, não exigiu demais da especulação intelectual; nem por isso deixa de ser menos impressionante constatar a contemporaneidade quase total entre o surgimento do cinema como espetáculo — e, depois, como arte e como meio de expressão — e sua teorização;

da mesma maneira, todos os movimentos, todas as escolas, todos os gêneros importantes que a história dos filmes enumera foram acompanhados, precedidos ou seguidos (mas sempre de perto) de uma atividade teórica mais ou menos importante: a história está repleta dessas “revoluções” na teoria, e muitos exemplos célebres balizam 80 anos de cinema.

Por isso, a segunda característica que assinala as teorias do cinema é, com o recuo, sua historicidade profunda ou, mais exatamente, a coerência do laço que as une, em cada época, à produção cinematográfica. Essa é uma evidência no que se refere a figuras importantíssimas como André Bazin ou S.M. Eisenstein: o neo-realismo italiano alimentou as teorias “ontológicas” e “cosmofônicas” do primeiro; o experimentalismo dos anos 20 (além dos limites estritos da escola “montagista” soviética) inspirou, no segundo, seu amor pela montagem, pela manipulação e pelo conflito. Porém, bem mais amplamente, a história das teorias oferece a esse sobrevôo a emergência de um pequeno número de “continentes” (ou arquipélagos, se nos ativermos à precisão das metáforas), que uma cronologia energicamente ritmada por acidentes maiores (as duas guerras mundiais, ou o aparecimento do som, para citar voluntariamente fenômenos incomensuráveis) permite detectar com facilidade.

Lembremos os grandes nomes. Em primeiro lugar, haveria — prioridade cronológica que não poderia comprometer uma escolha estética ou ideológica — a época da constituição progressiva, depois do reinado, quase sem partilha, da tradição formalista, retórica, que atinge seu pleno desenvolvimento depois da Primeira Guerra Mundial; nesse período de reviravoltas incessantes da arte do filme que foram os anos 20, e que encontra sua forma clássica no início dos anos 30 (quando a produção dominante já mudara e quando, em sentido completamente diferente, o cinema também se tornara “clássico”). Desde 1916, na segunda parte de seu célebre ensaio, em uma perspectiva neo-kantiana, Hugo Münsterberg afirmava que a condição da validade estética residia, para o filme, no fato de operar uma transformação da realidade em um objeto imaginário submetido a uma poética particular (jogando, à maneira do cineasta, com três categorias fundamentais da realidade: o tempo, o espaço e a causalidade).

No mesmo ano, saía *Intolerância*, de Griffith, gigantesca manipulação que deve ter satisfeito Münsterberg. Alguns anos depois, e em terrenos filosóficos bem diferentes, a mesma atitude vai definir-se; já evocamos, no decorrer desta obra, a abordagem de Eisenstein ou de Tynianov; seria necessário, é claro, acrescentar a esses dois nomes os de pelo menos meia dúzia de seus contemporâneos e compatriotas, a começar por Lev Kulechov, cuja *Arte do cinema* (1929) talvez seja o avanço mais audacioso — e, portanto, também o mais perigoso — no caminho de uma comparação da organização fílmica com o funcionamento de uma língua; muitas vezes, e com razão, os excessos dessa abordagem foram criticados, mas o que nos deterá aqui é, antes de mais nada, a constância com a qual Lev Kulechov e seus discípulos acompanham toda sua reflexão com uma série de experiências e de filmes, cuja sistematização, sem precedentes, também será inigualável depois. Quase no mesmo momento, na Alemanha, Rudolf Arnheim fixava em um ensaio breve, mas categórico, os limites extremos que a corrente “formalista” vai atingir. Para ele, o filme só pode ser arte na medida em que o cinema se afasta de uma reprodução perfeita da realidade e, de certa forma, graças aos próprios defeitos do instrumento cinema. Essa tese famosa e evidentemente insuperável garantiu a reputação de seu autor, mas, ao mesmo tempo, praticamente marcou o final de um tipo de abordagem que se tornou totalmente incapaz de levar em consideração as modificações profundas que afetam a arte do cinema entre 1928 e 1932.

Não que essa abordagem esteja completamente morta: muitos autores, e não dos menores, retomaram-na e ilustraram-na: assim, Béla Balázs, que propôs duas vezes, em 1930 e 1950, sínteses brilhantes de tudo o que a corrente formalista trouxera como compensação a uma história do cinema; mais recentemente ainda, os ensaios de Barthélémy Amengual, de Ivor Montagu, publicados em meados dos anos 60, referem-se a essa grande tradição, sem renová-la.

Porém, sem contestação, o pós-guerra foi sobretudo marcado por um outro pólo, até então dominado pela tendência formalista e que é possível designar, na falta de termo melhor, como abordagem ‘realista’ do cinema. Observávamos, há pouco, que essa abordagem não caíra do céu em 1945: encontramos premissas suas em cineastas

como Louis Feuillade, por exemplo (de forma, é verdade, bem pouco elaborada), ou, mais claramente, em toda a reflexão com a qual John Grierson acompanha, ao longo dos anos 30 e 40, o florescimento do movimento documentarista. É claro que essa corrente é absolutamente marcada, para nós, pela figura de André Bazin; mas, ainda aí, o importante parece-nos ser menos a existência de uma escola-Bazin (que, em primeiro lugar, esteve estritamente limitada à França, com os *Cahiers du Cinéma* dos anos 50-60 e a "Nouvelle Vague") do que a contemporaneidade de André Bazin com outras abordagens, totalmente independentes da sua, mas que vão, grosso modo, na mesma direção estética. Pensemos nos trabalhos de Etienne Souriau, por exemplo, pensemos principalmente na sùmula publicada por Siegfried Kracauer em 1960, significativamente sub-intitulada *The redemption of physical reality* — que seu autor apresenta como uma "estética material", baseada na primazia do conteúdo e que desemboca em uma concepção do cinema como uma espécie de instrumento científico criado para explorar certos tipos ou certos aspectos particulares da realidade.

Não é possível dizer que já saímos totalmente deste último período — mas quase só se perpetua hoje na forma enfraquecida da "crítica de filmes", que vive de seus pressupostos sem tentar examiná-los e menos ainda justificá-los.

Finalmente, um terceiro período (o nosso) é marcado, não por uma síntese dos dois precedentes, mas por um florescimento de teorias do cinema que, além de suas diferenças, têm por característica comum apelar para técnicas de formalização bem mais avançadas e sistemáticas. É, contudo, por uma tentativa explicitamente sintética, que esse período se abre, com a impressionante *Esthétique et psychologie du cinéma*, de Jean Mitry. Deliberadamente, Mitry usa todos os recursos, contribuindo não apenas com seu conhecimento extenso da história dos filmes, mas sabendo aproveitar todos os autores que o precederam. Apesar das dificuldades inerentes a esse tipo de empreendimento e dos "fracassados" que se seguem, Jean Mitry assinala uma etapa primordial na teoria do filme, exigindo, em todos os problemas essenciais, o maior rigor científico e não hesitando, para melhor tratamento de determinado ponto específico do

filme, em apelar para a fenomenologia, para a *Gestalttheorie*, para a psicologia e para a fisiologia da percepção e até em se colocar, por um instante, como epistemólogo. Embora não tenha feito "escola", embora não pertença a qualquer escola, o livro de Jean Mitry assinala uma data: Christian Metz não estava enganado ao consagrar-lhe, quando da publicação de seus dois volumes, dois longos artigos críticos (hoje reeditados no tomo 2 de *Essais sur la signification au cinéma*).

A história da teoria do cinema, desde Jean Mitry, é marcada pela importação mais ou menos maciça de conceitos e até de sistemas conceituais inteiros provenientes das chamadas "ciências humanas" — lingüística e psicanálise, em primeiro lugar, mas também sociologia e história — ao mesmo tempo que a atividade teórica, cada vez mais acadêmica e menos acompanhada por uma atividade crítica (e polêmica/normativa), deixava de se referir de maneira privilegiada a determinado *corpus* de filmes contemporâneos: se ainda acontece de determinada teorização apoiar-se, conscientemente ou não, em um gênero, em um tipo ou em uma escola de filmes (Robbe-Grillet, para o livro de Jost e Chateau; Godard e Straub para o de Bonitzer etc.), a atitude mais divulgada quer que qualquer teorização tenha vocação para a universalidade. Simultaneamente, o desenvolvimento do ensino do cinema leva a uma volta do interesse pela análise de filmes do passado em proporção bem maior que outrora.

Assim, os últimos 15 anos foram marcados, por um lado, pela abundância de trabalhos de inspiração semiológica (no sentido amplo) e narratológica, e, por outro, pelo florescimento das análises de filmes — sejam ou não concebidas expressamente a partir do modelo da "análise textual". Os capítulos precedentes tentaram explicar com bastantes detalhes esse período, e não insistiremos mais nisso.

Evidentemente, é mais difícil determinar as direções atuais da pesquisa (e ainda mais fazer o mínimo prognóstico sobre a próxima década). Sem que se possa pretender que o filão semiológico se esgotou, há alguns anos esboça-se uma dupla tendência, que manifesta o que foi possível descrever como "morte da semiologia" (Metz): por um lado, a vontade, atestada principalmente por vários livros recentes (e especialmente surpreendente em obras coletivas,

resumos de colóquios etc.), de fazer um balanço, de tirar lições; por outro lado, tentativas igualmente abundantes e muito dispersas para sair desse impasse relativo recorrendo, por exemplo, à semântica generativa ou à *Textlinguistik* etc. É claro que essa “morte” da semiologia não é uma morte (ou então, é uma morte das que levam a uma reencarnação) e continua sendo importante, hoje, prosseguir no caminho de uma formalização geral, assim como permanece importante — pelo menos pedagogicamente — praticar a análise filmológica sob todas as suas formas. Parece-nos, contudo, que os últimos meses ou anos foram cada vez mais nitidamente marcados por uma diversificação das direções da pesquisa: assim, assiste-se a um acentuado retorno do interesse pela história do cinema, abordada por muitos pesquisadores (principalmente americanos) com um espírito de método e de sistema que faltou, na maioria das vezes, aos pioneiros dessa disciplina (mas a “ciência histórica”, em geral, não trocou de pele, ou quase, nos últimos 20 anos?); assim, assistiu-se à publicação contínua de cerca de meia dúzia de obras que cediam um bom espaço a uma reflexão econômica sobre o cinema — certamente, não sem relação com as transformações desse próprio meio de expressão (desenvolvimento da televisão e do vídeo portátil, concentração da produção e da difusão etc.); assim, finalmente, foram ilustradas por certos textos de qualidade algumas abordagens mais “raras”: a sociologia do cinema ou, em outro campo, o que se poderia chamar de sua iconologia.

Ainda é muito cedo para avaliar o lugar e o valor de conjunto de todas essas tentativas. Por isso, vamos concluir modestamente esse rápido sobrevôo sobre as teorias do cinema observando quanto essa diversificação que aparece hoje comprova, novamente, a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos e sua necessária travessia pelas ciências sociais.

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografia pretende ser apenas uma escolha geral de obras de importância incontestável, fáceis de encontrar nas livrarias ou bibliotecas francesas. Elas estão classificadas por rubricas, às vezes, não sem certa arbitrariedade.

Obras didáticas, introduções à teoria do cinema:

- AMENGUAL, BARTHÉLÉMY. *Clefs pour le cinéma*. Paris, Seghers, 1971.
- BERGALA, ALAIN. *Initiation à la sémiologie du récit en images*, em *Cahiers de l'audiovisuel*. Paris, 1978.
- COLLET, JEAN; MARIE, MICHEL; PERCHERON, DANIEL; SIMON, JEAN-PAUL e VERNET, MARC. *Lectures du film*. Paris, Albatros, 1976 (reeditado em 1980).
- GAUTHIER, GUY. *Initiation à la sémiologie de l'image*, em *Cahiers de l'audiovisuel*. 2ª ed, Paris, 1979; *Vingt leçons sur l'image et le sens*. Col. “Médiathèque”, Edilig, 1982.
- LOTMAN, YURI. *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris, Editions Sociales, 1977.
- MARTIN, MARCEL. *Le langage cinématographique*. Paris, Cerf, 1955 (2ª ed., Editeurs Français Réunis, Paris, 1977).
- VANOYE, FRANCIS. *Récit écrit — récit filmique*. Paris, CEDIC, 1979.
- CinémAction* 20, “Théories du cinéma”, L'Harmattan, 1982.

História do cinema:

- DESLANDES, JACQUES e RICHARD, JACQUES. *Histoire comparée du cinéma*. 2 volumes publicados, Tournai, Casterman, 1966 e 1968.
- MITRY, JEAN. *Histoire du cinéma*. 5 volumes publicados, Universitaires.
- SADOUL, GEORGES. *Histoire générale du cinéma*. Nova edição em 6 volumes. Paris, Denoël, 1973.

Existem muitas outras histórias do cinema, em formato reduzido: edição em um volume de Georges Sadoul, várias obras em coleções de bolso. Nenhum desses livros nos parece plenamente recomendável, e sempre vamos preferir referir-nos às obras de certa amplitude.

História de certos períodos ou escolas:

- EISNER, LOTTE H. *L'écran démoniaque*. Paris, Terrain Vague.
- FESCOURT, HENRI. *La foi et les montagnes (cinéma français, 1895-1955)*. Paris, Paul Montel, 1959 (reedição Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1979).
- KRACAUER, SIEGFRIED. *De Caligari a Hitler*, 1946 (trad. francesa, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973).
- NOGUEZ, DOMINIQUE. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1979; *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, ARCEF, 1982.
- SADOUL, GEORGES. *Le cinéma français (1890-1962)*. Paris, Flammarion, 1962.
- Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan. Principalmente os seguintes números: 13-14-15, "La révolution du parlant", 1974; 26-27, "Le cinéma muet italien", 1978; 29, "Le cinéma des premiers temps", 1979;
- LEYDA, JAY. *Kino: Histoire du cinéma russe et soviétique*, 1960 (trad. francesa, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977).

Em inglês:

- BROWNLOW, KEVIN. *The parade's gone by* (cinema americano mudo). Berkeley-Los Angeles, University of California, 1968.
- JACOBS, LEWIS. *The rise of the american film*. Nova York, Harcourt, Brace and co., 1939 (muitas edições ampliadas).

Escritos teóricos:

- BALÁZS, BÉLA. *L'esprit du cinéma*, 1929 (trad. francesa, Paris, Payot, 1977).

_____. *Le cinéma*, 1948 (trad. francesa, Payot, 1979).

- BAZIN, ANDRÉ. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf (edição condensada em um volume) 1975.
- BONITZER, PASCAL. *Le regard et la voix*. Col. "10/18", Paris, UGE, 1976.
- BURCH, NOËL. *Praxis du cinéma*. Paris, Gallimard, 1969.
- EISENSTEIN, S.M. *Au-delà des étoiles*. Col. "10/18", Paris, UGE, 1974.
- _____. *La non-indifférente nature*. 2 volumes, ibid., 1975-1978.
- FAURE, ELIE. *Fonction du cinéma* (coletânea de artigos dos anos 20 e 30). Col. "Médiations", Paris, Denoël Gonthier.
- JOST, FRANÇOIS e CHATEAU, DOMINIQUE. *Nouveau cinéma, nouvelle sémio-logie*. Col. "10/18", Paris, UGE, 1979.
- METZ, CHRISTIAN. *Essais sur la signification au cinéma*. 2 volumes, Paris, Klincksieck, 1968-1972.
- _____. *Langage et cinéma*. Paris, Larousse, 1971 (reed. Albatros, 1977).
- _____. *Le signifiant imaginaire*. Col. "10/18", Paris, UGE, 1979.
- MITRY, JEAN. *Esthétique et psychologie du cinéma*. 2 volumes, Paris, Universitaires, 1966-1968 (reed. em 1980).
- MORIN, EDGAR. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Ed. de Minuit, 1956 (reed. col. "Médiations", Paris, Denoël-Gonthier, 1965).
- PASOLINI, PIER PAOLO. *L'expérience hérétique*. Paris, Payot, 1976.
- SOURIAU et al. *L'univers filmique*. Paris, Flammarion, 1953.
- DIVERSOS. *La théorie du film*. Paris, Albatros, 1980.
- Communications* 23, "Psychanalyse et cinéma". Paris, 1975.
- REVUE D'ESTHÉTIQUE* número especial, "Cinéma: théorie, lectures", 1973 (reeditada).

Em outras línguas:

- ARNHEIM, RUDOLF. *Film als Kunst*, 1932 (reed. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbücher, 1979). Existe também uma versão revista pelo autor em 1957 e publicada nos Estados Unidos em inglês: *Film as art*, University of California Press, 1957.
- KRACAUER, SIEGFRIED. *Theory of film*. Oxford University Press, 1960.
- KULESHOV, LEV. *Kuleshov on film*, editado por Ronald Levaco, U.C. Press, 1974.
- MÜNSTERBERG, HUGO. *The film: A psychological study*. 1916 (reed. Nova York, Dover, 1970).
- CHKLOVSKI, V.; EICHENBAUM, B.; TYNIANOV, I. et al. *Poetika Kino* (Poética do cinema). Moscou-Leningrado, 1927. Os artigos de Tynianov e Eichenbaum foram

traduzidos para o francês, *Cahiers du cinéma* 220-21, 1970. Existe uma excelente tradução alemã do conjunto (*Poetik des Films*, Munique, 1974) e duas traduções recentes para o inglês (uma pela Oxford, a outra pela Ann Arbor, Michigan).

Técnica do cinema:

WYN, MICHEL. *Le cinéma et ses techniques*. Paris, Editions Techniques Européennes, 1969 (várias reedições atualizadas).

Ver também as brochuras sobre os vários ofícios do cinema, editadas pelo Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC).

Em inglês:

LIPTON, LENNY. *Independent filmmaking*. San Francisco, Straight Arrow Books, 1972 (muito prático, reeditado muitas vezes com atualizações).

Sociologia e economia do cinema:

BONNELL, RENÉ. *Le cinéma exploité*. Paris, Ed. du Seuil, 1978.

FLICHY, PATRICE. *Les industries de l'imaginaire*. Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

LEBEL, JEAN-PATRICK. *Cinéma et idéologie*. Paris, Editions Sociales, 1971.

MERCILLON, HENRI. *Cinéma et monopoles*. Paris, A. Colin, 1953.

SORLIN, PIERRE. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

Em inglês:

BALSIO, TINO (ed.) *The american film industry*. University of Wisconsin Press, 1976.

GUBACK, THOMAS. *The international film industry*. Indiana University Press, 1969.

JOWETT, GARTH. *Film: The democratic art*. Boston, Little, Brown and Co., 1976.

Livros sobre cineastas:

AUMONT, JACQUES. *Montage Eisenstein*. Paris, Albatros, 1979.

BAZIN, ANDRÉ. *Jean Renoir*. Paris, Champ Libre, 1971.

_____. *Orson Welles*. Paris, Cerf, 1972.

BAZIN, ANDRÉ e ROHMER, ERIC. *Charlie Chaplin*. Paris, Cerf, 1973.

CHABROL, CLAUDE e ROHMER, ERIC. *Hitchcock*. Paris, Universitaires, 1957 (reed. Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1976).

EIBEL, ALFRED (org.). *Fritz Lang*. Paris, Présence du Cinéma, 1964.

EISNER, LOTTE. *Murnau*. Paris, Le Terrain Vague, 1964.

Números especiais dos *Cahiers du cinéma* (Mizoguchi, Hitchcock, Pasolini, Renoir, Welles).

Voluntariamente, essa seleção é incompleta ao extremo, pois os livros sobre cineastas são, na maioria das vezes, anedóticos demais. Sobre outros cineastas, será possível encontrar informações na coleção de monografias da *Anthologie du cinéma* (10 volumes publicados) e nas da coleção "Cinéma d'Aujourd'hui", da editora Seghers.

Escritos de cineastas, entrevistas:

BRESSON, ROBERT. *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard, 1975.

CLAIR, RENÉ. *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Col. "Idées", Paris, NRF, 1970.

EISENSTEIN, S.M. *Mémoires*. 3 volumes, Col. "10/18", Paris, UGE, 1977-1979 (terceiro volume a ser publicado).

EPSTEIN, JEAN. *Ecrits sur le cinéma*. 2 volumes, Paris, Seghers, 1974.

GODARD, JEAN-LUC. J.-L. *Godard par J.-L. Godard*. Paris, Pierre Belfond, 1968.

TRUFFAUT, FRANÇOIS. *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*. Paris, Robert Laffont, 1966 (reed. Paris, Séghers, 1975).

RENOIR, JEAN. *crits 1926-1971*. Paris, Pierre Belfond.

_____. *Ma vie et mes films*. Paris, Flammarion.

DIVERSOS. *La politique des auteurs*. Paris, Champ Libre, 1972.

Em inglês:

HARDY, FORSYTH (ed.) *Grierson on documentary*. Londres, Faber, 1966.

KOSZARSKI, RICHARD. *Hollywood directors*. 2 volumes, Oxford University Press, 1976.

PUDOVKIN, VSEVOLOD. *Film technique & film acting*, diversas edições.

Análises de filmes ou de gêneros:

BAILBLE, CLAUDE; MARIE, MICHEL e ROPARS, MARIE-CLAIRE. *Muriel*, Paris, Galilée, 1974.

BELLOUR, RAYMOND. *L'analyse du film*. Paris, Albatros, 1980.

BELLOUR, RAYMOND et al. *Le cinéma américain, analyses de films*. 2 volumes, Paris, Flammarion, 1980-1981.

BOUVIER, MICHEL e LEUTRAT, JEAN-LOUIS. *Nosferatu*. Paris, Gallimard, 1981.

DUMONT, JEAN-PAUL e MONOD, JEAN. *Le fœtus astral*. Paris, Christian Bourgois, 1970.

HENNEBELLE, GUY et al. "Le cinéma militant", em *Cinéma d'aujourd'hui* número especial, Paris, março-abril de 1976.

- LEUTRAT, JEAN-LOUIS. *Le western*. Col. "Uprisme", Paris, A. Colin, 1973.
- ROHMER, ERIC. *L'organisation de l'espace dans "Faust" de Murnau*. Col. "10/18", Paris, UGE, 1977.
- ROPARS, MARIE-CLAIRE; LAGNY, MICHÈLE e SORLIN, PIERRE. *Octobre*. Paris, Albatros, 1976. *La révolution figurée*. Paris, Albatros, 1979.
- SIMON, JEAN-PAUL. *Le filmique et le comique*. Albatros, 1979.
- Cahiers de la cinémathèque* 28 (para uma história do melodrama).
- Cahiers du XX^{ème} siècle* 9 (cinema e literatura), 1978.
- Cultures*, vol. II nº 1 (cinema e história). Paris, Unesco, 1977.

Dicionários, antologias, diversas obras de referência:

- BESSY, M. e CHARDANS, J.-L. *Dictionnaire du cinéma*. 4 volumes, Paris, J.J. Pauvert, 1965-1971.
- SADOUL, GEORGES. *Dictionnaire des films*. Paris, Ed. du Seuil (várias reedições aumentadas).
- _____. *Dictionnaire des cinéastes*, *ibid.*
- CHIRAT, RAYMOND. *Catalogue des films français de long métrage*. 2 volumes publicados (anos 30 e 40), Saint-Paul, 1978 e 1981.
- COURSODON, J.-P. e TAVERNIER, B. *30 ans de cinéma américain*. Paris, CIB, 1970.
- LEFEVRE, R. e LACOURBE, R. *30 ans de cinéma britannique*. Paris, Cinéma 76.
- SHNITZER, L. e SHNITZER, J. *20 ans de cinéma soviétique*. Paris, CIB, 1963.
- ODIN, ROGER. "Dix années d'analyses textuelles de films", em *Linguistique et Sémiologie* 4, Lyon, 1977.
- PASSEK, J.-L. et al. *20 ans de cinéma allemand, 1913-1933*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

Em inglês:

- SCHEUER, STEVEN H. (ed.) *Movies on TV* (10 mil filmes — créditos e resumos). Nova York, Bantam Books, (muitas edições).
- MALTIN, LEONARD (ed.) *TV Movies* (13 mil filmes). Nova York, Signet Books (muitas edições).

ÍNDICE DOS FILMES CITADOS

No texto, os filmes são citados com o título com que foram lançados no circuito comercial no Brasil; os que não foram lançados comercialmente no Brasil são citados com o título original do país de origem.

A

- À beira do abismo* (*The big sleep*), de Howard Hawks, 1946, pp. 117, 119, 123, 128, 251.
- Acessado* (*À bout de souffle*), de Jean-Luc Godard, 1960, p. 107.
- Alegre divorciada, A* (*The gay divorcee*), de Mark Sandrich, 1934, p. 99.
- Alguma coisa de outro* (*O necem jinem*), de Vera Chytilova, 1966, p. 58.
- Alien, o oitavo passageiro* (*Alien*), de Ridley Scott, 1979, p. 248.
- Almas perversas* (*Scarlet Street*), de Fritz Lang, 1945, p. 93.
- Amor de perdição*, de Manuel de Oliveira, 1978, p. 49.
- Amour fou, L'*, de Jacques Rivette, 1968, p. 49.
- Anjo azul, O* (*Der blaue Engel*), de Josef von Sternberg, 1927, p. 180.
- Assassinat du Duc de Guise, L'*, de Le Bargy e Calmette, 1908, p. 91.
- Assassinos* (*The killers*), de Robert Siodmak, 1946, p. 117.
- Aulas de história* (*Geschichtsunterricht*), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, p. 255.
- Authentique procès de Carl Emmanuel Jung, L'*, de Marcel Hanoun, 1967, pp. 117, 255.
- Aventura, A* (*L'avventura*), de Michelangelo Antonioni, 1960.

B

- Bandeira, A (*La bandera*), Julien Duvivier, 1935, p. 103.
 Bandido Giuliano, O (*Salvatore Giuliano*), de Francesco Rosi, 1961, p. 138.
 Bebê de Rosemary, O (*Rosemary's baby*), de Roman Polanski, 1968, p. 117.
 Bela e a fera, A (*La belle et la bête*), de Jean Cocteau, 1946, p. 238.
 Belíssima (*Belissima*), de Luchino Visconti, 1950, p. 136.
 Benjamin, o despertar de um jovem inocente (*Benjamin ou Les mémoires d'un puceau*), de Michel Deville, 1968, p. 58.
 Bezhin Lug, de S.M. Eisenstein, 1935-36, p. 85.
 Boas-vidas, Os (*I vitelloni*), de Federico Fellini, 1953, p. 136.

C

- Cais das brumas (*Quai de brumes*), de Marcel Carné, 1938, p. 126.
 Cantando na chuva (*Singin' in the rain*), de Stanley Donen e Gene Kelly, 1952, p. 45.
 Cavadoras de ouro (*Gold diggers of 33*), de Mervyn Leroy, 1933, p. 99.
 Cerimônia secreta (*Secret Ceremony*), de Joseph Losey, 1969, p. 247.
 Chairy Tale, de Norman McLaren, 1957, p. 93.
 Chegada do trem na estação da Ciotat, A (*Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*), de Louis Lumière, 1895, p. 148.
 Chienne, La, de Jean Renoir, 1931, p. 142.
 Chinesa, A (*La chinoise*), de Jean-Luc Godard, 1967, p. 27.
 Chute de la maison Usher, La, de Jean Epstein, 1927, p. 161.
 Cicatrice intérieure, La, de Philippe Garrel, 1970, p. 255.
 Cidadão Kane (*Citizen Kane*), de Orson Welles, 1940, pp. 28, 35, 37, 38, 56, 57, 59, 78, 180, 193, 198, 210.
 Cidade das mulheres, A (*La città delle donne*), de Federico Fellini, 1980, p. 198.
 Civilisation à travers les âges, La, de Méliès, 1908, p. 203.
 Coisas da vida, As (*Les choses de la vie*), de Claude Sautet, 1970, p. 119.
 Corruptos, Os (*The big heat*), de Fritz Lang, p. 133.
 Crepúsculo de uma raça (*Cheyenne Autumn*), de John Ford, 1964, p. 132.
 Criado, O (*The servant*), de Joseph Losey, 1963, p. 247.
 Crime de Monsieur Lange, Le, de Jean Renoir, 1935, p. 210.
 Crin blanc, le cheval sauvage, de Albert Lamorisse, 1953, p. 105.

D

- Dama de Shangai, A (*The lady from Shangai*), de Orson Welles, 1948, pp. 35, 112.
 Dama do lago, A (*Lady in the lake*), de Robert Montgomery, pp. 113, 261.
 Dames du Bois de Boulogne, Les, de Robert Bresson, 1945, p. 118.
 Demônio das onze horas, O (*Pierrot le Fou*), de Jean-Luc Godard, 1965, p. 177.
 Desprezo, O, (*Le mépris*), de Jean-Luc Godard, 1963, p. 282.
 Détruire dit-elle, de Marguerite Duras, 1969, p. 255.
 Deus sabe quanto amei (*Some came running*), de Vincente Minnelli, 1959, p. 191.
 Dilema de uma vida, O (*Il deserto rosso*), de Michelangelo Antonioni, 1964, pp. 172, 282.
 Disque M para matar (*Dial M for murder*), de Alfred Hitchcock, 1953, p. 126.

Doce vida, A (*La dolce vita*), de Federico Fellini, 1960, p. 282.

Drácula (*Dracula*), de Tod Browning, 1931, p. 250.

Duas inglesas e o amor, As (*Les deux anglaises et le continent*), François Truffaut, 1971, p. 107.

Duas ou três coisas que eu sei dela (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), de Jean-Luc Godard, 1966, p. 282.

Duelo ao sol (*Duel in the sun*), de King Vidor, 1946.

E

E o vento levou (*Gone with the wind*), de Victor Fleming, 1939, pp. 103, 113.

Eclipse, O (*L'eclisse*), de Michelangelo Antonioni, 1962, pp. 171, 282.

Ecrire en images, de Jean Mitry, 1957, p. 218.

Encouraçado Potemkin, O (*Bronenosets Potymkin*), de S.M. Eisenstein, 1925, p. 82.

Era uma vez no Oeste (*C'era una volta il west*), de Sergio Leone, 1969, pp. 119, 198.

Eu te amo, eu te amo (*Je t'aime, je t'aime*), de Alain Resnais, 1968, p. 117.

F

Fausto (*Faust*), de F. W. Murnau, 1926, p. 160.

Fellini oito e meio (*Otto e mezzo*), de Federico Fellini, 1962, p. 282.

Femme du Gange, La, de Marguerite Duras, 1972, p. 198.

Festim diabólico (*Rope*), de Alfred Hitchcock, 1948, p. 118.

Fin des Pyrénées, La, de J.P. Lajournade, 1971, p. 205.

Frankenstein (*Frankenstein*), de James Whale, 1931, p. 250.

Fúria (*Fury*), de Fritz Lang, 1936, p. 68.

G

Gabinete do doutor Caligari, O (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), de Robert Wiene, 1920, p. 179.

Garoto selvagem, O (*L'enfant sauvage*), de François Truffaut, 1970, pp. 120, 188.

Great train robbery, The, de E.S. Porter, 1903, p. 64.

H

Hiver, L', de Marcel Hanoun, 1970, p. 255.

Homme qui ment, L', de Alain Robbe-Grillet, 1968, p. 49.

Hora de los hornos, La, de Fernando E. Solanas, 1967, p. 255.

Hotel do Norte (*Hôtel du Nord*), de Marcel Carné, 1938, pp. 180, 191, 275, 276.

I

Ice, de Robert Kramer, 1968, p. 255.

Immortelle, L', de Alain Robbe-Grillet, 1962, p. 117.

India Song, de Marguerite Duras, 1974, p. 109.

Inhumaine, L', de Marcel L'Herbier, 1924, p. 161.

Interlúdio (*Notorious*), de Alfred Hitchcock, 1946, p. 279.

Intolerância (*Intolerance*), de D.W. Griffith, 1916, pp. 58, 97, 203, 204, 289.

Intriga internacional (*North by northwest*), de Alfred Hitchcock, 1959, p. 208.

Ivã, o terrível (*Ivan Grozny*), S.M. Eisenstein, 1945, pp. 56, 57.

J

- Jaune le soleil*, de Marguerite Duras, 1971, p. 255.
Jeanne Dielman, de Chantal Akerman, 1975, p. 113.
Jetée, La, de Chris Marker, 1963, p. 117.

L

- Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)*, de Vittorio de Sicca, pp. 136, 137, 140.
Laura (Laura), de Otto Preminger, 1944, p. 112.
Leopardo, O (Il gattopardo), de Luchino Visconti, 1963, p. 104.
Linha geral, A (Generalnaya Linnia), de S.M. Eisenstein, 1926-29, p. 237.
Loulou (Loulou), de Maurice Pialat, 1980, p. 49.

M

- M, o vampiro de Düsseldorf (M-eine Stadt sucht den Moerder)*, de Fritz Lang, 1931, p. 198.
Mãe, A (Mat), de V.I. Pudovkin, 1926, p. 231.
Makimono, de Werner Nekes, 1974, p. 93.
Malvada, A (All about Eve), de Joseph L. Mankiewicz, 1950, p. 112.
Marie pour mémoire, de Philippe Garrel, 1967, p. 255.
Marnie, confissões de uma ladra (Marnie), de Alfred Hitchcock, 1964, pp. 268, 278.
Martírio de Joana d'Arc, O (La passion de Jeanne d'Arc), de Carl Dreyer, 1928, pp. 20, 193.
Méditerranée, de Jean Daniel Pollet, 1963, p. 205.
Mocidade de Lincoln, A (Young Mister Lincoln), de John Ford, 1939, p. 99.
Moisés e Arão (Moses und Aron), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1975, p. 49.
Mordedoras de 1935 (Gold diggers of 35), de Busby Berkeley, 1935, p. 99.
Muriel, de Alain Resnais, 1963, pp. 23, 42, 75, 76, 202, 280.

N

- Naissance du cinématographe*, de Roger Leenhardt, 1946, p. 218.
Nana, de Jean Renoir, 1926, pp. 96, 211.
Nascimento de uma nação (Birth of a nation), de D.W. Griffith, 1915, p. 228.
Neighbours, Norman McLaren, 1952, p. 93.
No limiar da liberdade (Figures in a landscape), de Joseph Losey, 1970, p. 97.
Nosferatu — eine Symphonie des Grauens, de Friedrich W. Murnau, 1922, pp. 23, 101, 249.
No tempo das diligências (Stagecoach), de John Ford, 1939, pp. 109, 132, 251.

O

- Octobre à Madrid*, de Marcel Hanoun, 1965, p. 282.
Onde começa o inferno (Rio bravo), de Howard Hawks, 1959, p. 131.
One plus one (One plus one), de Jean-Luc Godard, 1968, p. 58.
Orfeu (Orphée), de Jean Cocteau, 1950, pp. 28, 240.

- Othon*, de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1969, p. 49.
Ouro e maldição (Greed), de Eric Von Stroheim, 1924, p. 139.
Outubro (Oktyabre), de S.M. Eisenstein, 1927, pp. 68, 80, 81, 179, 193, 217.

P

- Pacto de sangue (Double indemnity)*, de Billy Wilder, 1944, pp. 112, 125.
Paisà (Paisà), de Roberto Rossellini, 1946, p. 136.
Pássaros, Os (The birds), de Alfred Hitchcock, 1963, pp. 189, 190, 200, 251, 274.
Passe ton bac d'abord, de Maurice Pialat, 1979, p. 49.
Picolino, O (Top hat), Mark Sandrich, 1935, p. 99.
Pistoleiros do entardecer (Ride the high country), de Sam Peckinpah, 1962, p. 148.
Pocilga (Porcile), de Pier-Paolo Pasolini, 1969, p. 58.
Prazer, O, (Le plaisir), de Max Ophuls (1952), p. 58.
Pretty baby — Menina bonita (Pretty baby), de Louis Malle, 1980, p. 141.
Printemps, Le, de Marcel Hanoun, 1971, p. 255.
Prisioneiro da ilha dos tubarões, O (The prisoner of shark island), de John Ford, 1936, p. 104.
Prisioneiro do passado (Dark passage), de Delmer Daves, 1947, p. 119.
Psaume rouge, de Miklos Jancso, 1971, p. 196.
Psicose (Psycho), de Alfred Hitchcock, 1961, pp. 23, 108, 248, 266, 279.

Q

- Quando desceram as trevas (Ministry of fear)*, Fritz Lang, 1943, p. 93.
Quando duas mulheres pecam (Persona), de Ingmar Bergman, 1966, p. 282.
Quando fala o coração (Spellbound), de Alfred Hitchcock, 1945, pp. 116, 118, 128.

R

- Rashomon (Rashomon)*, de Akira Kurosawa, 1950, p. 112.
Rastros de ódio (The Searchers), de John Ford, 1956, p. 128.
Région centrale, La, de Michael Snow, 1970, p. 261.
Regra do jogo, A (La règle du jeu), de Jean Renoir, 1939, p. 41.
Religiosa Suzanne Simonin, A (La religieuse de Diderot), de Jacques Rivette, 1965, p. 49.
Relíquia macabra (The maltese falcon), de John Huston, 1942, p. 180.
Rendez-vous d'Anna, Les, de Chantal Akerman, 1978, p. 113.
Rhythmic, de Norman McLaren, 1956, p. 93.
Rio vermelho (Red river), de Howard Hawks, 1948, p. 114.
Ritmo louco (Swing time), de George Stevens, 1936, p. 128.
Roma, cidade aberta (Roma, città aperta), de Roberto Rossellini, 1944-1946, pp. 136, 137.
Rotina tem seu encanto, A (Somma no aji), de Yasujiro Ozu, 1962, p. 113.

S

- Scarface, a vergonha de uma nação (Scarface)*, de Howard Hawks, 1932, p. 145.
Sedução da carne (Senso), de Luchino Visconti, p. 115.
Seu último refúgio (High Sierra), de Raoul Walsh, 1941, p. 145.
Silêncio, O (Tystnaden), de Ingmar Bergman, 1963, p. 282.

Sirocco d'hiver, de Miklos Jancso, 1969, p. 196.
Sombra de uma dúvida, A (*The shadow of a doubt*), de Alfred Hitchcock, 1942, p. 266.
Sopro no coração, O (*Le souffle au coeur*), de Louis Malle, 1971, p. 171.

T

T. W.O. MEN, de Werner Nekes, 1972, p. 93.
Tchapaiev, de S. e G. Vassiliev, 1934, p. 99.
Tempestade sobre a Ásia (*Potomok chingis kahn*), de V.I. Pudovkin, 1929, p. 231.
Tempo de diversão (*Playtime*), de Jacques Tati, 1967, p. 20.
Tempos modernos (*Modern times*), de Charles Chaplin, 1936, p. 68.
Terceiro tiro, O (*The trouble with Harry*), de Alfred Hitchcock, 1955, p. 36.
Terra trema, La, de Luchino Visconti, 1948, p. 136.
Tira ou ladrão (*Flic ou voyou*), de Georges Lautner, 1978, p. 143.
Tokyo monogatari, de Yasujiro Ozu, 1953, p. 113.
Tortura do medo, A (*Peeping Tom*), de Michael Powell, 1960, p. 261.
Tout va bien, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972), pp. 36, 112, 282.
Trágico amanhecer (*Le jour se lève*), de Marcel Carné, 1939, p. 279.
Trapaça, A (*Il bidone*), de Federico Fellini, 1955, p. 136.

U

Última gargalhada, A (*Der letzte Mann*), de F.W. Murnau, 1924, pp. 160, 162, 177.
Um homem com uma câmera (*Chelovek s kinoapparatom*), de Dziga Vertov, 1929, pp. 22, 56, 177.
Um preço para cada crime (*The enforcer*), de Raoul Walsh, 1950, pp. 130, 146.
Umberto D. (*Umberto D.*), de Vittorio de Sica, 1952, p. 138.
Une et l'autre, L', de René Allio, 1967, p. 58.
Une femme douce, Robert Bresson, 1969, p. 58.

V

Vampiro da noite, O (*Dracula*), de Terence Fisher, 1958, p. 250.
Vestida para matar (*Dressed to kill*), de Brian de Palma, 1980, p. 198.
Vida de um bombeiro americano, A, de E.S. Porter, 1902, p. 64.
Visitantes da noite, Os (*Les visiteurs du soir*), de Marcel Carné, 1943, p. 235.
Vítimas da tormenta (*Sciuscia*), de Vittorio de Sica, 1946, pp. 136, 137.

Z

Zaroff, o caçador de vidas (*The most dangerous game*), de Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932, pp. 124, 217.

Biblioteca Prof. Antônio de M. Pereira
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Campus - Vitória da Conquista - BA

Fornecedor e Nº NF:

6011

Data:

06/12/10

Tombo de Aquisição:

9.10.79

Valor:

36,90

Outros títulos da Papyrus

Ato fotográfico (O)

Philippe Dubois

Cinema mundial contemporâneo

Mauro Baptista

Fernando Mascarello (orgs.)

Figuras traçadas na luz:

A encenação no cinema

David Bordwell

História do cinema mundial

Fernando Mascarello (org.)

Imagem (A)

Jacques Aumont

Imagética da

Comissão Rondon (A)

Fernando de Tacca

Introdução à análise da imagem

Martine Joly

Introdução ao documentário

Bill Nichols

Narrativa e modernidade

André Parente

Pré-cinemas & pós-cinemas

Arlindo Machado

Solicite catálogo

editora@papyrus.com.br

www.papyrus.com.br